



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Cisneros Herrera, V. (2000). *Una lectura de Duque a través del narrador* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Una lectura de Duque a través del narrador

Autor:

Vitelia Grisel Cisneros Herrera

Año:

2000

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Maestría

**Palabras
claves:**

José Diez Canseco, novela vanguardista peruana, narrador,
narratología.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Cisneros Herrera, V. (2000). *Una lectura de Duque a través del narrador* [Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La investigación ofrece una interpretación narratológica de la novela *Duque* de José Diez Canseco. Examina la obra desde su dimensión diegética, y resalta la figura del narrador como articulador principal del sentido en el relato. Asimismo, analiza el influjo del vanguardismo dentro de la lectura de la novela, así como los elementos de humor presentes en esta. Este es un esfuerzo inspirado por la hermenéutica y la narratología, que desemboca en una exégesis exhaustiva del libro de Diez Canseco.

Palabras Clave: José Diez Canseco, novela vanguardista peruana, narrador, narratología.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad del Perú, DECANA DE AMERICA)

ESCUELA DE POST-GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POST-GRADO



UNA LECTURA DE DUQUE A TRAVÉS DEL NARRADOR

Tesis para optar el Grado Académico de:

**MAGISTER EN LITERATURA PERUANA
Y LATINOAMERICANA**

Presentada por:

VITELIA GRISEL CISNEROS HERRERA

LIMA-PERU

2000

En agradecimiento a la generosidad de mis padres



ÍNDICE

Índice	p. 3
Introducción	p. 6
<u>CAPÍTULO 1</u> <u>EVALUACIÓN DE LA CRÍTICA</u>	p. 9
1.1 Datos generales en torno a <u>Duque</u>	p. 9
1.2 Prejuicios en torno a <u>Duque</u>	p. 13
1.2.1 El criollismo en José Diez Canseco	p. 14
1.2.2 La relación entre <u>Duque</u> y la biografía del autor	p. 17
1.3 Estudios en torno a <u>Duque</u>	p. 19
1.3.1 Luis Alberto Sánchez	p. 19
1.3.2 Xavier Bacacorzo	p. 20
1.3.3 Mario Castro Arenas	p. 22
1.3.4 Tomás Escajadillo	p. 23
1.3.5 Esther Castañeda Vielakamen	p. 25
1.3.6 Peter Elmore	p. 26
1.3.7 Birger Angvik	p. 28
1.4 Balance	p. 30
<u>CAPÍTULO 2</u> <u>ELEMENTOS TEÓRICOS EN TORNO AL NARRADOR Y SUS APLICACIONES</u> <u>TEXTUALES</u>	p. 32
2.1 Conceptos básicos	p. 34
2.1.1 Discurso , historia y texto	p. 34
2.1.2 Autor real, autor implícito y narrador	p. 34
2.1.3 La entidad a pie de página	p. 37



2.1.4 El lector real, el lector implícito y el narrador	p. 40
2.2 Elementos que definen al narrador	p. 42
2.2.1 Tipos de narrador	p. 42
2.2.2 Funciones del narrador	p. 45
2.2.2.1 Función de control	p. 46
2.2.2.2 Función de comunicación	p. 47
2.2.2.3 Función testimonial o de atestación	p. 48
2.2.2.4 Función ideológica	p. 51
2.2.3 Habla y narrador	p. 52
2.2.3.1 Discurso directo	p. 54
2.2.3.2 Discurso indirecto	p. 56
2.2.4 Focalización	p. 57

CAPÍTULO 3

INFLUENCIAS VANGUARDISTAS EN DUQUE

3.1 El contexto de la influencia vanguardista en el Perú	p. 61
3.2. Distinción de novela de vanguardia	p. 66
3.3. Influencias vanguardistas en <u>Duque</u>	p. 70
3.3.1 Eclecticismo	p. 70
3.3.1.1 Contexto de la influencia del surrealismo	p. 72
3.3.1.2 Contexto de la influencia del futurismo	p. 74
3.3.2 Ritmo e imagen	p. 77

CAPÍTULO 4

IRONÍA, SÁTIRA Y PARODIA A TRAVÉS DEL NARRADOR

4.1 Presencia de humor	p. 88
4.2 El recurso de la ironía	p. 91
4.2.1 Definición y características	p. 91
4.2.2 Título y epígrafe	p. 94
4.2.3 Ironía, autor implícito, narrador y lector implícito	p. 97
4.2.4 Valores en juicio	p. 102
4.3 Géneros	p. 106
4.3.1 Sátira	p. 106
4.3.2 Parodia	p. 111

CAPÍTULO 5

LOS TEMAS A TRAVÉS DEL NARRADOR

5.1 Definición de tema	p. 117
------------------------	--------



5.2 El tema de la novela p. 120
5.2.1 A través de la historia p. 120
5.2.2 A través del discurso p. 126
5.3 Conceptos p. 133
5.3.1 Conocimiento p. 134
5.3.1.1 Imagen p. 134
5.3.1.2 Droga p. 136
5.3.2 Ciudad p. 137

Conclusiones p. 141

Bibliografía p. 146



INTRODUCCIÓN

José Diez Canseco resulta ser un autor clave para la literatura narrativa contemporánea de nuestro país, ya sea que se le juzgue en su vertiente criollista, Estampas Mulatas; en su retrato nostálgico de Barranco, Suzy, o en su incursión en la novela que retrata a la ciudad debutante en la modernidad del siglo, Duque. Centramos en esta última es una elección respaldada por la necesidad de comprender los primeros rasgos en la formación de una literatura urbana, cuya realidad inicial encuentra eco en la actualidad.

La edición utilizada es la primera aparecida en el año 1934. Su elección resulta lógicamente acertada si consideramos que a pesar de no haber contado inicialmente con la aprobación de José Diez Canseco, el autor luego la reprodujo sin cambio alguno en una segunda edición (1937), salvo la exclusión del prólogo hecho por Luis Alberto Sánchez.

El texto ha merecido ya alguna atención, producto de la cual importantes ideas esclarecedoras sobre su lectura han salido a la luz. Organizar estas ideas, en muchos casos dispersas e intuitivas, además de la inclusión de nuestras propias conclusiones sobre el mismo, es lo que nos ha motivado. En este esfuerzo proponemos reconocer al narrador como elemento central de una lectura exhaustiva. Este interés encuentra



una evidencia en que el texto mismo, por su estructura, crea espacios primordiales de juicio en los que es el narrador elemento principal. En este empeño hemos utilizado los parámetros necesarios de la narratología, pues ofrece un modelo satisfactorio de análisis de las diferentes instancias que constituyen una narración, además de aportes precisos que juzgamos convenientes según el requerimiento del punto tratado.

Hemos creído apropiado indicar la fecha de una edición original en nota a pie de página únicamente en los casos de los textos asumidos como básicos para la construcción teórica de un capítulo, cuando no hayamos podido acceder a éstos en su original en otro idioma. La causa de estas precisiones radica en la necesaria contextualización temporal del soporte teórico literario utilizado en una investigación.

Así, el primer capítulo se ha centrado en dedicar un espacio exhaustivo a la valorización y organización de estudios anteriores, como necesario punto de partida. Para ello inicialmente situamos la clasificación en la que preferentemente se ha ubicado al autor del texto: criollismo. A continuación, la división central del capítulo está dedicada a los aportes en el estudio de Duque en la obra de Luis Alberto Sánchez, Xavier Bacacorzo, Mario Castro Arenas, Tomás Escajadillo, Esther Castañeda Vielakamen, Peter Elmore y Angvik Birger (en evidente orden cronológico de aparición de las investigaciones correspondientes).

El siguiente capítulo, tomando como base metodológica los aportes de Gérard Genette y Seymour Chatman en la narratología, proporciona la conceptualización de términos útiles y necesarios según el eje orientador escogido: el narrador. Hemos optado por esta metodología de trabajo por ser una fuente abocada al análisis de la narración, que brinda una constante estructuración de principios de disección de diferentes aspectos y niveles en la manifestación narrativa.



El tercer capítulo analiza la influencia vanguardista como uno de los elementos claves en la lectura de la novela. El espacio encuentra su motivación en un intento por encontrar respuesta al reto formulado por Tomás Escajadillo en la introducción a la última edición de Duque (1973): "¿Son, en suma, eficaces y convincentes los moldes 'vanguardistas' que confiere [José Diez Canseco] a su novela? Juzgue directamente el lector (16)". Hemos pretendido que nuestra respuesta afirmativa encuentre respaldo en la contextualización y estudio de los aciertos y limitaciones del texto.

El siguiente capítulo es un estudio detenido de los elementos de humor presentes en Duque. Para ello recogemos contribuciones anteriores y buscamos brindar, a éstas y a nuestra lectura involucrada, un análisis más puntual, siempre bajo la consideración del narrador como elemento clave en la organización.

El quinto y último capítulo se centra en un acercamiento a la novela a partir de lo que hemos asumido como tema principal, reuniendo sintéticamente los aportes de los capítulos precedentes. Con esto no hemos pretendido, obviamente, dar por cerradas todas las interrogantes que la novela plantea, pero sí creemos haber aportado en una lectura organizada que utilizando previas pistas brinda nuevos aspectos y conexiones.

Queremos dedicar algunas líneas de agradecimiento a la paciente y firme labor por parte de nuestro asesor Carlos García Bedoya; así como también a la colaboración desinteresada de profesores y amigos que ayudaron con datos y bibliografía, especialmente a los docentes Ricardo Silva Santisteban, Miguel Ángel Rodríguez Rea y Camilo Fernández Cozman, y entre los compañeros a José Luis Mejía, Rossana Patroni y Víctor Vich.



CAPÍTULO 1

EVALUACIÓN DE LA CRÍTICA

1.1 Datos generales en torno a Duque

José Diez Canseco Pereyra es un autor que ha tenido su mayor difusión en las décadas del '30 y el '40. Habiendo nacido en Lima en 1904, Jorge Puccinelli (1956: 339-340) lo considera en el grupo de los que tienen fecha de nacimiento entre 1901 y 1915, algunos de los cuales son Jorge Basadre, Enrique Peña Barrenechea, Aurelio Miró Quesada, Martín Adán y Estuardo Núñez, entre otros. En este mismo grupo lo ubica González Vigil (1991B: 25) al situarlo en la generación post-vanguardista que abarca el final de la década de los '20 y la siguiente .

En el momento de la primera edición de la novela Duque, en 1934, ya su autor había ganado algunos concursos que le habían otorgado el reconocimiento del público (Calvo, 1960: 88-89)¹ . El mismo autor se reconocía un lugar destacado en la

¹ Aunque actualmente no goce de amplia difusión, en su momento, Diez-Canseco fue un autor reconocido: en 1931, ganó un concurso convocado por el Concejo Provincial de Lima por Estampas Mulatas aparecida el año anterior, que en esa publicación contenía "El Gaviota" y "El Kilómetro 83". En Madrid, en diciembre de 1932, ganó el premio "Antonio Zozaya" por su cuento "La Jarana". En el mismo año venció en el concurso organizado por La Prensa de Buenos Aires. Para mayor información sobre la biografía del autor se puede consultar a Miró, 1949 y Calvo, 1960.



literatura peruana, tal como lo expresa en el prólogo a Estampas mulatas que él mismo escribiera en 1936² (Diez Canseco, 1973A: 159-166): "Desde ese entonces y hasta ese momento, en que la suerte y mi esfuerzo me han dado una situación preponderante en la literatura y en el periodismo de mi país, [...]" (161).

A ello se debe agregar el revuelo de ser señalado como una de la víctimas de la persecución política de ese momento, como lo resalta la editorial Ercilla en las palabras que le dedica a Duque en la primera edición: "El novelista ha puesto su talento al servicio de la causa aprista, y por ese motivo se encuentra voluntariamente desterrado en París" (Solapa). Todo ello asegura que la novela no pasó desapercibida en el momento de su publicación. Así lo aseguran la crítica peruana y chilena: ambas se manifestaron escandalizadas por lo que llamaron una traición del autor a su casta (Diez Canseco, 1935: 16, col. 2).

Si se tiene en cuenta lo anterior, la afirmación de José Ferrando (1944: 8), a diez años de la publicación de Duque, en cuanto a que aun falta la novela que dé personajes del país y de la ciudad, sólo puede deberse a una distracción de parte de un coetáneo que no juzgó conveniente considerar que en Duque ya existen personajes limeños, y la ciudad misma ocupa un lugar relevante.

Esther Castañeda, en la introducción de su tesis, Duque: representación e ideología (1975: III-VII), brinda un informe exhaustivo de los posibles antecedentes de la novela en la literatura peruana. Para ello considera como temas centrales del relato: el retrato de la vida social limeña de un sector de la población y la imagen de la

² Dicha presentación apareció póstumamente en 1951 y es incorporada por Tomás Escajadillo a su edición de los relatos (1973A: 159-166).



ciudad. Plantea que a pesar de ser varios los textos que anteriormente albergan estos temas en alguna medida, ninguno llega a ofrecer la suficiente solidez como para afirmar la existencia de "realismo urbano", como sí es posible en el caso de los textos de Diez Canseco³. Consideramos que la conclusión de Castañeda es adecuada, por cuanto la trascendencia de la que goza la novela muestra una primera importancia no concedida a predecesoras; Duque es, pues, una novela de la ciudad.

En este sentido, tal como anota Tomás Escajadillo (1986: 27-43), Diez Canseco resulta ser un precursor no reconocido, por cuanto "[...] es él quien descubre, por primera vez, el rostro popular de Lima" (29). Como el estudioso demuestra, los personajes de Estampas Mulatas, "Manteca", "Tumbitos", Filiberto, "Gaviota", etc., son verdaderos correlatos de los personajes que pueblan la llamada narrativa del '50.

Creemos que en este sentido el liderazgo de Diez Canseco es indiscutible. Sin embargo queremos anotar que existe otra veta en la que también hay cierto liderazgo por parte de este escritor. Si bien es cierto que ya existían, antes de la aparición de Duque, otras novelas que buscaban retratar el ambiente de lo que se puede llamar la clase acomodada limeña (Castañeda, 1975: III - VIII), hay en Duque algunos factores que la resaltan. Quizás el primero que se debe anotar con justicia es que aun cuando pueda considerarse que la novela tenga algunas carencias, ciertamente es una de las

³ Julia o escenas de la vida en Lima (1861), Edgardo (1864) de Luis Benjamín Cisneros y Los amigos de Elena (1874) de Fernando Casós son textos que critican rasgos de la vida urbana limeña.

Más tarde en la misma línea, surgen Herencia (1895) de Clorinda Matto de Turner; de Mercedes Cabello Los amores de Hortensia (1889), Sacrificio y recompensa (1886) y Blanca Sol (1889), y de Teresa González de Fanning Ambición y abnegación (1886) y Regina (1886).

En el siglo XX, La evocadora (1913) de Enrique Bustamante y Ballivan; La medusa (1916) de Augusto Aguirre Morales (Castañeda, 1975: III-VIII).



pocas que quedan casi como referencia obligada al período en el que comienzan en Lima los cambios que inauguran una, hasta ahora pretendida, modernidad, según lo grafica un diálogo entre personajes de la novela:

- Confusamente recuerdo carros de mulas, alumbrado de gas, calles empedradas. Esto ha progresado, ¿no es cierto, Carlos?
- Notablemente. Y el progreso nos sirve para constatar que algunas vez fuimos bestias (24).

No resulta gratuito que un crítico como Peter Elmore (1993: 53-97) haya escogido para iniciar su análisis sobre Lima y la modernidad del siglo XX, precisamente a La casa de Cartón de Martín Adán y Duque: "Tanto La Casa de Cartón como Duque encaran un mundo urbano en expansión, un espacio que se define en la metamorfosis física y cultural del entorno ciudadano" (55). Quizás a ello debemos agregar que si en la obra de Adán se encuentra plenamente un texto vanguardista, es decir una obra que en su esencia reniega de su naturaleza narrativa (cfr. 3.2), no es éste el caso de la novela de Diez Canseco. Ciertamente no es Duque la primera novela peruana, como se suele decir comúnmente; pero sí es la que queda registrada con mayor nitidez de este período de pretendida modernización: los personajes se desplazan en automóvil y esta velocidad trata de ser reproducida en el ritmo acelerado y entrecortado del narrador, a la vez que los incipientes conocimientos del mundo cinematográfico también son convocados. Precisamente como para confirmar su pertenencia a este período de transición, Duque se asegura una despedida con un bucólico capítulo XVI. Es importante situar bien este hecho: veinte años antes de la generación del '50 con la presencia de Enrique Congrains, Carlos Eduardo Zavaleta y Julio Ramón Ribeyro.



Por ello no resulta exagerado que González Vigil (1991B: 27) considere a Diez Canseco como un antecedente de la generación del '50, en tanto inaugurador del tema urbano, tanto por retratar sectores populares en Estampas Mulatas como el ambiente burgués en Duque y Suzy.

El comentario elogioso de Francisco Carrillo va también en esta dirección (1971: 80). Su opinión señala que si se puede considerar que dentro de la literatura peruana fue Valdelomar quien incorporó a la provincia y López Albújar al indio, de modo análogo Diez Canseco es un innovador; ya que urbanizó la narrativa.

Augusto Tamayo a su vez señala (1992):

Duque fue, además, la primera obra que en forma impúdica trató el tema de una alta sociedad corrompida y en crisis, sin escatimar crudeza y a la vez cáustica ironía crítica. *Duque* es precursora de muchas obras contemporáneas. En ella, José Diez Canseco estuvo distante de sus otras obras -mayormente cuentos- que, como hemos visto, ostentan especial sentido costumbrista (III, 859).

1.2 Prejuicios en torno a Duque

José Diez-Canseco es ubicado por la crítica, con toda certeza, dentro de los límites del criollismo, lo cual no resulta equívoco, pero sí restrictivo; ya que en el caso de Duque esta clasificación es insuficiente. Una consecuencia lógica de lo anterior es el relego de los estudios en torno a la novela que nos ocupa cuando se ha tratado la obra del autor.

La relación entre el texto referido y el criollismo, al igual que algunos datos en torno una atribuida relación con la biografía del autor, necesitan ser esclarecidos. Es imprescindible el abordar estos puntos antes de estudiar el texto; pues aun cuando



éste no cuenta con la presencia de múltiples análisis, existen algunos datos que es necesario aclarar y construir.

1.2.1 El criollismo en José Diez Canseco

Varios son los autores que ubican a Diez Canseco en sus clasificaciones y periodizaciones de la literatura peruana. Las coincidencias entre ellos son varias, desde los que se ubican en los años 40, período en el que el autor estaba vivo, hasta los últimos de los años 90. Las concordancias se pueden resumir en la consideración del escritor como uno de los autores más importantes del criollismo.

Un estudio extenso de lo que constituye el criollismo no es pertinente, pero parece resultar evidente que la definición manejada es la asumida y definida como en el general de los casos (Cornejo Polar, 1980A: 108-109): un movimiento literario que se produce cuando la literatura erudita se fija en los estratos costeros más bajos y plantea los personajes, a la vez que los ambientes, de un modo superficial en el que es notoria la ausencia de conflicto. Cabe resaltar que Antonio Cornejo Polar (1980B: 114-115) ilumina sobre uno de los puntos resaltantes en el criollismo de Diez Canseco: a diferencia de la mayoría de autores criollistas que muestran el lenguaje popular cosificado, Diez Canseco logra recrearlo con el vigor de una realidad viva.

No obstante, no ha entrado en la consideración de varias de las clasificaciones la veta de narrativa urbana que Duque ofrece construyendo a Lima y a un sector de la ciudad en esta novela. Esto obedece a varias razones; una de éstas, la consideración de Estampas mulatas como lo mejor de la obra de Diez Canseco, relegando con ello



a Duque y a su propuesta a un segundo plano. El mismo autor así lo expresa en su artículo "Acto de rebelión y propósito de reincidencia" (Diez Canseco, 1935), en el cual se refiere a sí mismo en los siguientes términos:

Yo lamento tener que confesar a ese Diez-Canseco que 'Duque' es una novela de pésima calidad literaria. Escrita sin plan ni perspectiva, apresurada, incongruente, con tipos sumamente recargados y tipos sumamente descuidados, 'Duque' carece de paisaje, -alma de la novela-, aunque tiene la gracia efímera de la picardía y el hallazgo feliz del adjetivo (16, col. 2).

Por el contrario, Estampas Mulatas corresponde a la línea criollista, que incluso el mismo autor consideraba como lo mejor de su logro (16, col.3). Igualmente lo plantean los siguientes investigadores:

- Alberto Tauro (1946: 115) considera que el escritor forma parte de los autores de inspiración criolla, los que se oponen a aquellos que siguen la estética universal. Dichos artistas, según los criterios de Tauro, parten de la realidad nacional.

- Para Alberto Escobar, (1960: XXI) Diez Canseco está ubicado dentro de la generación que muestra interés por establecer un vínculo sólido con el país. Por esta razón, los de este período focalizan su producción en la geografía o en la etnología. Diez Canseco sería de los que se centran en la etnología, y en su caso, específicamente en el mulato y en la costa.

- En el caso de Estuardo Núñez (1963: XII), el autor de Duque está situado dentro de la etapa neorrealista o regionalista en su clasificación. (El investigador clasifica la literatura peruana contemporánea en: modernista, neorrealista, objetivista y neo-objetivista). En estos parámetros, el componente criollista no deja de estar presente: el regionalismo nos conduce a un criollismo costeño.



- Quizás un criterio más adecuado es el que muestra Francisco Carrillo (1971: 80), al plantear etapas dentro de su producción. Considera a Suzy dentro de una etapa de aprendizaje modernista. En la siguiente etapa vanguardista estaría Duque. Sigue considerando a Estampas como lo más importante de su obra, aunque no marca una etapa para ella.

- Carlos García Bedoya (1990: 92) ubica al autor dentro del movimiento del regionalismo, el cual considera paralelo al vanguardismo. A su juicio, Valdelomar es el fundador del Regionalismo y Diez-Canseco su más destacado continuador.

- Ricardo González Vigil (1991B) considera al autor regionalista en lo esencial, pero destaca acertadamente, que dentro de ello, la narrativa urbana es el filón de su expresión y como parte de éste plantea a la novela en cuestión:

Realista en lo esencial, pero abocado a la narrativa urbana (forjador de esta veta entre nosotros), el retrato de mulatos y personajes del pueblo con su replana, y la radiografía de la burguesía, destaca el talentoso narrador José Diez Canseco (Lima, 1904-1949), con Estampas Mulatas (1930), Suzy (1930) y Duque (1934) (27).

La consideración de estos críticos, incluyendo la importante presencia del mismo Diez Canseco, se inclina por la obra criollista, por considerarla la más lograda. Ello no deja de ser cierto. Sin embargo Duque, por razones ya expuestas, es una novela de importancia en la literatura peruana para convocar nuestra atención (cfr. 1.1). Que inclusive el autor haya juzgado su obra en términos tan poco elogiosos es una opinión que se debe tomar en cuenta, pero como ello, una opinión sobre una obra que está abierta a nuestro juicio: no es el autor el exégeta obligado de su creación.

Asumimos que hay motivos suficientes para considerar a esta obra más allá de las conclusiones a las que llega Julio Ramón Ribeyro (1976: 15-19) en su célebre



artículo "Lima, ciudad sin novela". En dicho ensayo evalúa los intentos de hacer una novela sobre Lima y concluye en que dichos intentos sólo han dado:

[...] una crónica pintoresca en lugar de una pintura integral. [...] Díez Canseco, que en el cuento de ambiente costeño alcanzara singular maestría, no consigue en esta novela [Duque] iguales resultados. El tema es algo frívolo y el desarrollo demasiado esquemático (16).

Considerando el conocido real objetivo del texto -anunciar que a partir de su presencia, y la de sus coetáneos (la generación del '50) Lima ya no sería una ciudad sin novela- es lógico encontrar el tono desaprobatorio. No obstante, aun cuando recalca las imperfecciones de la obra, no puede soslayar su presencia, ya que si Duque no es "la novela" sobre Lima, sí ocupa un lugar en el intento. En ese contexto es importante estudiar qué elementos le dieron forma.

1.2.2 La relación entre Duque y la biografía del autor

Ciertos datos biográficos resultan necesarios para entender algunas apreciaciones hechas por los críticos en torno a Duque. La primera de ellas es sobre la posibilidad del carácter autobiográfico de la obra. Para analizar este supuesto es necesario nombrar algunos datos, los cuales se toman de César Miró (1949: 5-10) y Eduardo Calvo (1960: 87-91), quien repite en su mayoría los datos del primero.

José Díez Canseco Pereyra vivió entre 1904 y 1949 y perteneció a la aristocracia, por lo que comúnmente se ha visto en nuestro texto un testimonio biográfico. Así, Luis Alberto Sánchez resaltó, en el prólogo a la primera edición de Duque (1934), lo que el origen social del autor podía aportar al texto. Luego de



señalar la pertenencia de Diez Canseco a un círculo social distinguido y su paso temporal por una literatura vanal, escribe lo siguiente: "Pero en *Duque* está su protesta. *Duque* es un acta de arrepentimiento, un propósito de enmienda y un cuadro ferozmente cruel y realista de ciertos sectores de la *haute société*, de la *high life*, de los niños góticos y de las damitas bien" (7). Esto puede conducir a una equivocada identificación en las diferentes instancias de la narración, como entre autor y narrador, si se considera que es en el narrador que se concentra la ironía del texto, lo cual efectivamente ha ocurrido en estudios posteriores (cfr. 1.3). En vista de evitar cualquier confusión al respecto, es necesario saber que ambas identidades no son sinónimas, sino que más bien gozan de la autonomía y diferenciación que se les reconoce en los estudios literarios (cfr. 2.1).

Otra hecho biográfico importante de conocer, para situar el contexto de la publicación, es la vinculación del autor con el Apra. Fue Luis Alberto Sánchez quien, en el prólogo ya citado, subrayó la tendencia política del libro por la filiación aprista del autor. Si Diez-Canseco tuvo un acercamiento al Apra o no lo tuvo, no es dilucidamiento importante para nuestro trabajo⁴. Lo que se vincula al presente estudio es la convicción de afirmar una posición política para el texto. Es sobre esta posición que ya se han escrito dos tesis: la tesis de Doctorado de Xavier Bacacorzo:

4 Hacia el final de su vida el autor se dedicó a combatir al Apra desde sus artículos, firmados con el seudónimo de "Abanderado" en *La Prensa*. En su último artículo adjetivó a los apristas como terroristas y delincuentes (Diez-Canseco, 1949A: 4.col.1-2), artículo que es considerado por Enrique Mafuelo (1949: 3) como un testamento político. Para mayor información sobre el tema es posible consultar Bacacorzo, 1960 (existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Lima).



José Díez-Canseco: Burgués, literato, antiburgués, que corresponde al año de 1960 y la tesis de Esther Castañeda Duque: representación e ideología, de 1975. En ambas, se atribuye una tendencia burguesa o antiburguesa al texto, apoyados en parte por citas que son del narrador (cfr. 1.3.2 y 1.3.5).

No es descabellado, y en realidad es usual, identificar las dos entidades, autor y narrador. No obstante ambas realidades pertenecen a ámbitos distintos; cuanto menos su separación es necesaria para un estudio adecuado de la obra. Además, es oportuno resaltar que tales estudios han dejado de percibir una realidad que Birger Angvik ha señalado (1994): la contrariedad de sentidos que se pueden deducir de cada una de las diferentes instancias del texto: "[...] el 'yo', la instancia de las notas a pie de página, los personajes y un posible autor histórico, [...]" (7). No cabe afirmar la posición burguesa o antiburguesa del texto basándose en afirmaciones del narrador sin antes establecer un estudio minucioso de este elemento.

1.3 Estudios en torno a Duque

1.3.1 Luis Alberto Sánchez

El primer aporte que se debe estudiar al hacer un balance de la literatura crítica en torno a Duque es el de Luis Alberto Sánchez (1934: 7-9). Dos son los motivos para hacer esta afirmación. El primero es la obligación cronológica, ya que la novela fue editada por primera vez por editorial Ercilla en 1934, con prólogo de Luis Alberto Sánchez y, como ya ha sido posible comprobar (cfr. 1.2.2), muchas de las



afirmaciones sobre las cuales la crítica ha regresado tienen su origen en este momento.

En el mencionado prólogo Sánchez juzga a la novela como histórica y afirma que algunos de los personajes deambulan por la ciudad en individuos fácilmente identificables (8). Tales afirmaciones pueden ser pertinentes y hasta necesarias, si se toma en cuenta que parte de la función de un prólogo es atraer la atención sobre el texto que se presenta. También es necesario considerar que, dado el carácter reciente de la época que el texto busca recrear, resulta comprensible que varios sectores se hayan sentido involucrados; pero reconociendo las diferencias entre las pretensiones de la historia y las de la literatura, no cabe ahondar en una evaluación de la novela en vistas de su veracidad.

1.3.2 Xavier Bacacorzo

Xavier Bacacorzo dedica su tesis de Doctorado de 1960 a estudiar la posición política de José Diez Canseco: José Diez Canseco: burgués, literato y antiburgués. Por ello parte de su estudio guarda una relación importante con los datos biográficos, tema al que dedica el capítulo primero de la tesis. Un punto importante en ellos es la polémica que hubo entre el autor y Luis Alberto Sánchez. De ella hay algunos puntos sobre los que Bacacorzo trabaja con conclusiones útiles (12-16) .

Una de éstas es la fecha de redacción de Duque, de la cual Diez-Canseco había dado como dato el año de 1924, en un artículo ya aludido, publicado en La prensa el 6 de enero de 1935, "Acto de rebelión y propósito de reincidencia" (cfr.



1.2.1). Sánchez niega la veracidad de tal fecha en una réplica aparecida en La noche, el 14 de noviembre del mismo año, con el fundamento de la necesaria construcción del Country Club para el desarrollo del argumento, lugar que sólo fue inaugurado en 1927. Bacacorzo, apoyado en estas afirmaciones, concluye -a nuestro parecer de modo acertado- que la redacción de Duque es casi simultánea a la de "El Gaviota" y "El kilómetro 83" (16). Pensamos que entre mayo de 1928 y mayo de 1929, según el dato que figura en la obra. Escajadillo (1973A: 9) precisa este contexto especificando que esa casi simultaneidad se inclina a que en realidad Duque haya sido redactada antes de "El Gaviota" y "El kilómetro 83", lo cual tiene validez si se considera que la publicación de estos cuentos se dio entre fines de 1929 y comienzos de 1930.

En cuanto a la existencia o no de una autorización- otro tema que Bacacorzo ventila detenidamente- todo los datos parecen indicar, tal como Sánchez y Diez Canseco afirman, que sí hubo una entrega de los manuscritos de parte del autor con la intención de que fueran llevados a publicación por Luis Alberto Sánchez; pero ciertamente estos manuscritos se publicaron cuatro años después de haber sido encargados y Diez-Canseco no los revisó antes de la publicación. Sin embargo cualquier disconformidad pudo haber sido rectificada con la segunda edición de 1937, que el autor autorizó y en la cual realizó la única modificación de eliminar el prólogo de Sánchez, con lo cual la primera edición recibía una tácita aprobación.

En cuanto a la valoración de Duque, Bacacorzo considera a la novela "cuaderno de notas de los entretelones de la alta sociedad capitalina de entonces" y le adjudica una "breve calidad literaria" (56). A pesar de ello su mérito está en su aporte como documento político: "tremendo documento político de izquierda" (21). Para tal



aseveración se basa en la primera impresión que puede causar el leer un texto que intenta ser un retrato crudo de una sociedad y no en un análisis hondo del texto, según juzgamos.

El aporte principal de este estudio radica en haber sentado, dada su primogenitura, el primer balance de datos ciertos sobre el texto, el autor y la época.

1.3.3 Mario Castro Arenas

Mario Castro Arenas le concede a Duque, en La novela peruana y la evolución social ([1967]: 244-248), parte del capítulo dedicado a la corriente del realismo urbano, la misma que aparece hacia 1930, cuando la ciudad crece y los escritores fijan su atención en ella. Resalta lo que considera las cualidades del texto: talento narrativo y la procedencia social del autor.

El talento narrativo guarda relación con la creación de un narrador logrado, que Castro Arenas describe como manifestante de una "pasión ética" (247) sustentada en un fuerte objetivismo. Afirma que una consecuencia de ello es entender la novela como un retrato de la decadencia de la burguesía en su variada gama de integrantes. En relación con la segunda ventaja habría que hacer algunas precisiones. Apoyarse en el origen aristocrático del autor para elogiar el valor de una obra no brinda mayores luces a una lectura esforzada.

El estudio es impreciso en un sentido ya anotado: "En "Duque", el narrador recurre más resueltamente al trasfondo autobiográfico que coadyuva a la vívida localización de un escenario y personajes familiares" (247); a pesar de esto, aporta el



reconocer un intento de vanguardismo en las metáforas del texto. Castro Arenas juzga que aun cuando la intención del autor no se haya plasmado en un texto notable dentro de la corriente, existe un asidero para un estudio del tema.

1.3.4 Tomás Escajadillo

Escajadillo es sin lugar a dudas el principal estudioso de la obra de José Diez Canseco. A ella dedicó su tesis de Bachiller, La obra narrativa de Diez Canseco (1966), y algunos estudios posteriores (1973A; 1973B, 1974 y 1997). Su aporte se destaca tanto por haber abarcado la totalidad de la obra narrativa, como por sus adecuadas premisas. Aun cuando el espacio que le ha dedicado a Duque no sea el principal, sus afirmaciones siguen siendo vigentes.

Ha logrado establecer que los personajes que aparecen en su narrativa pueden ser ubicados en tres sectores (Escajadillo, 1997: 11-12). El que desarrolló más ampliamente, y en el que obtuvo sus mayores logros literarios, corresponde a los sectores más pobres de Lima entre 1930 y 1940, presentes en Estampas Mulatas; otro por el que sintió especial predilección: los personajes barranquinos, y finalmente el mundo que aparece en Duque, el burgués y decadente.

Juzgamos como uno de sus aportes principales el establecer la influencia que pudo ejercer La casa de cartón de Martín Adán en Duque y Suzy. Ello esclarece que las pretensiones vanguardistas de la novela no son desdeñables para la configuración de sus elementos.



Es necesario establecer una discrepancia en torno a un punto que sigue repitiéndose en estudios posteriores. Éste es el de la inclusión de la novela en una línea de novelas antiburguesas, tal como lo estableciera en el estudio preliminar que dedica a la novela en la edición de Peisa, el cual reproduce las principales conclusiones de su tesis en cuanto a la investigación sobre la novela (1973B):

¿Tiene sentido recordar a *Duque* a raíz de *Un mundo para Julius*? Yo pienso que sí; que se puede entender mejor la novela de Bryce si es que se comienza a examinar entre nosotros una "línea" de novelas "anti-burguesas" que, para señalar las más saltantes, podría estar ilustrada y representada por *Duque* (1934), *En octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso y *Un mundo para Julius* (1970) (9).

Creemos que la posibilidad de estudiar una línea antiburguesa en la novela es factible, ya que hay en el texto suficiente evidencia que así lo acredita; es más, ésta ha sido una línea de estudio preferida en las investigaciones que el texto ha merecido. En realidad, todos los entendidos que a él se han acercado han juzgado importante manifestarse en torno a ello. Sin embargo, en cuanto a la elección de las novelas, pensamos que En octubre no hay milagros no justifica plenamente su aparición en esta lista; ya que es más una novela que retrata a un sector de bajo poder adquisitivo en decadencia. La historia de una familia en inminente peligro de desalojo es la que articula el cuadro de la sociedad limeña que se intenta desplegar, partiendo por el título mismo, que alude a lo que el texto busca: una desmitificación de una tradición popular.

El paralelo con la novela de Bryce Echenique sí tiene plena justificación. Los puntos que Escjadillo menciona son acertados: coincidencia en el uso de ambientes, el predominio a lo largo del texto de una jerga de clase, y la inclusión de la tradición de



las corridas de toros como parte de una sátira de costumbres. Habría que anotar que precisamente este último elemento es el que más brilla por su ausencia en el paralelo con En octubre no hay milagros, considerando que, precisamente, es octubre el mes elegido.

En el estudio preliminar de la edición de Peisa, Escajadillo señala como uno de las debilidades del texto, su carácter muy restringido por ser una novela en clave, que él mismo define como: "una ficción narrativa con un fuerte basamento en personajes y acontecimientos (materiales) provenientes del mundo 'objetivo', del 'mundo real', [...]" (12). Respecto a ello vale resaltar que esta novela, como cualquier otra, recrea un universo independiente de un valor referencial; por ello el juicio sobre la obra trasciende cualquier actitud mimética.

1.3.5 Esther Castañeda Vielakamen

La tesis de Esther Castañeda, Duque: representación e ideología (1975), considera el carácter ordenador que tiene la entidad del narrador para el caso de esta novela. La prueba está en la distribución de capítulos que la tesis ostenta: I.- Historia y acontecimientos en Duque; II.- Personajes; III.- Espacio; IV.- El Narrador, y V.- Mundo representado e ideología del narrador. La lectura de este orden hace evidente que el estudio del narrador es conclusivo para el desarrollo de esta investigación que busca indagar la ideología del texto.

Además Castañeda aporta en los estudios de la ironía y la vanguardia presentes en Duque. No obstante, así como cabe señalar el carácter precursor de



este estudio, al menos en su claridad, también cabe anotar algunas discrepancias con el mismo.

Creemos que la ironía presente en el texto, la cual es acertadamente reconocida, es más que un recurso no logrado; es un elemento articulador importante en lo que consideramos el objetivo final de la obra (cfr. 4.2). También proponemos que la influencia vanguardista en la obra puede tener una participación distinta a la que Castañeda le señala: "El uso del lenguaje vanguardista contribuye a la elaboración de un efecto impresionista que si bien abre nuevas posibilidades a un efecto descriptivo - posibilita también, por esta preocupación formal, que se eluda la tensión social de lo que se representa" (131). Pensamos que el lenguaje vanguardista logra recrear una tensión citadina, nueva para la época y que es parte del conflicto propio al texto narrativo (cfr. 5.2).

Otro aspecto que merece atención es la caracterización ideológica del narrador. Es posible encontrar en la lectura que Castañeda hace bases metodológicas adecuadas, pero nuestra lectura apunta por un entendimiento del texto en niveles de mayor complejidad, ya entrevistos en el estudio de Birger Angvik.

1.3.6 Peter Elmore

Dentro de los estudios más recientes se ubica la investigación de Peter Elmore: "La casa de cartón y Duque: más allá de la aldea", publicada en el libro Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX (1993: 53-97). Este estudio tiene dos particularidades que deben resaltarse. Una de ellas es que al



orientarse hacia la presencia de Lima y la modernidad, Elmore incide en los rasgos vanguardistas del texto, los cuales se relacionan directamente con el narrador: aceleración del tiempo en su discurso y recurrencia en éste a la técnica del montaje cuando recoge varios datos sensoriales. El estudioso señala que el procedimiento es bastante parecido al de los monólogos interiores en Joyce; pero difiere de éstos en que no surgen en los personajes sino en el narrador (85), con lo cual su trabajo nos adelanta en el conocimiento del texto, ya que centra el vanguardismo en características concretas.

Los aportes en relación con el narrador no quedan allí. Contraposición con el discurso periodístico, cambios de orientación, la exigencia de un lector con igual capacidad irónica y las marcas textuales que le dan autoridad y verosimilitud son datos proporcionados bajo el riesgo de no ocupar un desarrollo ordenado en la investigación, pero que marcan pautas insoslayables para estudios posteriores como el nuestro (87-91).

Lo segundo necesario de resaltar se dirige a que el estudio de Duque se hace en paralelo con La casa de cartón de Martín Adán, ya que son estas dos novelas las que introducen el tema de Lima y la modernidad. Uno de los paralelos es el del intento frustrado de fundar una tendencia. Para el caso de Duque el intento que habría quedado sin continuación es, precisamente, el de establecer una secuela de novela sobre la clase dominante, y en el caso de la Casa de cartón, la novela vanguardista. En ello Elmore reitera el criterio ya aplicado por Tomás Escajadillo al incluir la novela de Reynoso, por lo que cabe insertar la misma acotación planteada anteriormente (cfr. 1.3.4).



Otro paralelo importante es la presencia de la ironía en ambas novelas. En efecto, tanto Martín Adán como Diez-Canseco optan por una escritura irónica. Elmore ha resaltado lo importante de esta elección de estilo para la construcción del sentido final del texto (83). Aun cuando no ahonde en ese punto, le concede una principal atención a un aspecto crucial, soslayado en las investigaciones, y que para nuestro estudio resulta ser uno de los más importantes.

1.3.7 Birger Angvik

Birger Angvik establece un necesario balance de los estudios dedicados al texto en su artículo "El reto de Duque. Una lectura (de la) crítica: la ausencia de la forma" (1994: 1-44). Varios puntos de los aquí tocados son tomados y complementados en el siguiente estudio dedicado a la novela: "Duque de José Diez Canseco. La crítica literaria", capítulo III del libro La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano (1999: 175-231). En ambos estudios encontramos afirmaciones frente a las cuales manifestamos.

Consideramos completamente acertado el resaltar el carácter genésico del prólogo de Luis Alberto Sánchez. Con certeza, allí surgen algunos prejuicios bastante asumidos en la época y posteriormente. Una de ellos radica en la identificación entre biografía del autor y acontecimientos vinculados al protagonista y al texto mismo; en esta misma línea es que surgen afirmaciones que juzgan la novela en función de la bondad de una representación más o menos fiel de la burguesía de aquel entonces



(1994: 3-4; 1999: 175-183). Sin embargo no creemos que haber tentado este camino invalide la totalidad de una propuesta.

En cuanto al tema "vanguardia", encontramos útil el recordatorio del contexto que rodea a la novela. A su vez la visión de Angvik resalta lo esencial de lo que consideramos la influencia vanguardista sobre el texto: la novela explora, rescata y brinda otro modo de acceso a la realidad. Esa visión crítica abarca el status mismo del texto, lo cual se relaciona directamente con una característica propia de los relatos inscritos en esta línea: "la autoconciencia explicitada", según la nombra Angvik (1999: 189) (cfr. 5.2).

Existe una invitación a participar de una visión compleja que rescata sentidos en apariencia contradictorios (1994: 19-23). Dicha actitud reflexiva igualmente abarca al medio literario, aunque no juzguemos que con ello se aporten suficientes elementos para sustentar que el autor busca expresamente burlarse de los críticos previendo que no sabrán dar una correcta lectura a su texto (1994: 33-36; 1999: 189-194). Igualmente encontramos un punto de referencia coincidente en la importancia que atribuimos al estudio del humor y de géneros como la sátira y la parodia en una lectura detenida de la novela (1994: 17-19; 1999: 198-208) (cfr. capítulo 4).

No obstante cuestionamos algunas de las preguntas entorno a quién narra la historia (1999):

Pero, en el caso de *Duque*, la historia ¿narrada por quién? ¿Por Teddy? ¿Por el yo-narrador del texto? ¿Por el sujeto de las notas a pie de página? ¿Por el autor histórico? Las lecturas tradicionales devienen reductivas y reduccionistas en relación con las configuraciones textuales múltiples en las que el texto se configura (195).



A riesgo de ser ubicados en las lecturas reductivas y reduccionistas, respondemos a estas preguntas con nuestras propias deducciones. Existe una invitación a una lectura compleja en la identificación o diferenciación que el lector puede hacer entre el narrador y la entidad a pie de páginas, pero ¿cómo sustentar el plantear que Teddy sea el narrador? ¿En qué pasajes del texto se puede comprobar? ¿Cuál es el criterio que se maneja para diferenciar o hacer confluir en la misma entidad a narrador y autor histórico? Creemos ofrecer alguna respuesta, de la varias posibles, a estas preguntas (cfr. capítulo 2).

En torno al narrador también debemos detenemos y reflexionar sobre lo siguiente (1999): "Las lecturas descubren que no hay narrador digno de confianza. Este factor define la novela como "moderna", y le deja al lector en una posición privilegiada frente al texto, porque no hay personaje que se reponsabilice de guiarle en el universo textual" (209). Esta característica acercaría la novela al paradigma de una novela de vanguardia, el cual, juzgamos, no ocupa (cfr. 3.2); quizás sea precisamente aquí en donde se aparta más de él. Creemos que la lectura que el texto exige transita precisamente por sendero contrario: el narrador demanda un marcado tipo de recepción (cfr. 4.2.3).

1.4 Balance

Consideramos que como parte del trabajo que nos hemos propuesto es necesario establecer un balance del punto en el que nos encontramos en relación con la crítica precedente:



a) Existen algunos aspectos generales sobre los cuales la tesis no necesita tomar una posición gracias a los avances de estudios anteriores. Estos pueden ser ubicación general del autor dentro de la literatura peruana, fecha de redacción o la polémica del autor con Luis Alberto Sánchez. Pero existen otros aspectos que aun con ser generales necesitan un esclarecimiento, pues confusiones en su concepción han conducido a conclusiones parcializadas que se han mantenido a lo largo del tiempo. Una de ellas es la identificación entre narrador y autor, o personaje y autor, que se ha hecho presente desde el momento mismo de la edición. No es nuestra intención aislar la novela de todo contexto, pero sí la de esclarecer dentro de una metodología la relación entre estos elementos. Por ello la contextualización debe aparecer en tanto sea una determinante de la configuración final de texto, con pruebas que la novela misma nos proporcione, sobre la base de criterios expuestos. No podemos guiarnos por intuiciones de primera lectura que simplemente juzguemos viables.

b) Juzgamos pertinente aportar en aspectos de la novela que han sido estudiados principal o secundariamente, pero a cuyo estado pensamos atraer nuevas relaciones y conclusiones, sin pretender evidentemente el haberlos agotado. A partir de la actuación del narrador en el texto narrativo es posible ver con mayor precisión aspectos vitales como la influencia vanguardista, la presencia de la ironía y el sentido de estructura.



CAPÍTULO 2

ELEMENTOS TEÓRICOS EN TORNO AL NARRADOR Y SUS APLICACIONES TEXTUALES

Este capítulo tiene como base metodológica la narratología, por ello es necesario dedicar un espacio a precisar qué herramientas y procesos proporciona. El término fue propuesto en 1969 por Tzvetan Todorov (Genette, 1983: 7). Desde aquel momento hasta ahora, son varios los intentos de definición y etapas de replanteamiento por los que el método ha atravesado. La atención dentro de la narratología está enfocada principalmente hacia los mecanismos del texto, tal como Gérard Genette la define en Nouveau discours du récit (1983): "On peut sans doute observer que les études littéraires oscillent aujourd'hui entre le philatélie de la critique interprétative et le mécanisme de la narratologie: un mécanisme qui n'a rien, je pense, d'une philosophie générale, mais qui se distingue, à son mieux, par son *respect des mécanisme du texte*" (8). Estos mecanismos del texto abarcan conceptos, clasificaciones y procedimientos que analizan la estructura de una narración.



La narratología comenzó bajo la ilusión de ser una ciencia de la literatura capaz de proporcionar reglas universales. Este objetivo ya no es más el horizonte de los estudios narratológicos (Bal, 1990 y Brooke-Rose, 1990), pero su aporte en la descripción de las funciones de los textos narrativos es útil e imprescindible, tal como lo señala Christine Brooke-Rose en "Whatever happened to Narratology" (1990): "Narratology has been important in accounting for the exact mechanisms through which these various illusions are achieved, as linguistics can account for the unconscious grammar we are fabricating or following when we utter sentences" (290). Aun cuando un estudio estrictamente formalista no satisface exigencias actuales, es un necesario punto de partida el de la narratología en cualquier aspecto de un texto narrativo.

Para estas definiciones se seguirá a Gérard Genette en Figuras III (1989 [1972]) y en Nouveau Discours du récit (1983)¹, además de Seymour Chatman², los dos teóricos en los que se basa principalmente este capítulo. La elección del primero está plenamente justificada en su carácter imprescindible en la narratología, y en el segundo caso por la función compiladora y evaluativa que cumple su obra.

¹ En el caso de Figuras III se trabaja con la primera edición en español que corresponde a 1989, pero el original francés corresponde a 1972. Es necesario tener en cuenta esta aclaración porque la sucesión entre estos dos libros es un dato importante para la comprensión de la teoría de Genette.

² Se cita a través de una versión traducida. El original en inglés, Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, corresponde a 1978.



2.1 Conceptos básicos

2.1.1 Discurso, historia y texto narrativo

Este capítulo trabajará con los términos *historia*, *discurso* en las definiciones que Chatman claramente explica (1990):

La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo* (20).

Lo que se ofrece a nuestra lectura es el texto narrativo que posee indisociablemente ambas realidades: un contenido, es decir historia, vertido en tanto discurso, forma de esa expresión (Chatman, 1990: 24).

2.1.2 Autor real, autor implícito y narrador

Otras de las zonas conceptuales que es necesario aclarar, puesto que son diversas las posiciones que al respecto se asumen, es la diferencia aceptada o no entre autor real, autor implícito, y narrador.

Efectivamente en Duque se ha solido pasar por alto la diferencia elemental entre narrador y autor, como ha quedado demostrado en el capítulo 1, con lo cual se ha ocasionado más de una apreciación acelerada; por ello mismo consideramos la diferencia entre autor real y autor implícito necesaria. El personaje real, en nuestro caso José Díez Canseco Pereyra, está asociado a hechos y declaraciones que



evidentemente todos asumen como reales. Cuando se estudia un texto narrativo, ésa es nuestra posición, todas las conclusiones lógicas a las que se arriba deben partir del mismo. Consideramos intrínsecamente viciado el estudio que parte de, por ejemplo, declaraciones del autor para luego ir a buscarlas como parte del narrador de una novela. Tal estudio no asumiría los niveles elementales planteados líneas arriba, los mismos que corresponden a un mínimo indispensable en cualquier estudio relacionado con la narratología.

Cuando sea nuestro propósito referirnos al autor de Duque, lo haremos en tanto la instancia que puede ser conocida por nuestra percepción por sus elecciones presentes en el texto narrativo; ya que son éstas, las elecciones, las que constituyen la obra y, lo volvemos a ratificar, el único material que se nos ofrece para el estudio de cualquiera de los elementos que participan en una narración. El José Diez Canseco Pereyra que escribe en La Prensa en 1935 lo siguiente:

Yo lamento tener que confesar a ese Diez-Canseco que "Duque" es una novela de pésima calidad literaria. Escrita sin plan ni perspectiva, apresurada, incongruente, con tipos sumamente recargados y tipos sumamente descuidados, "Duque" carece de paisaje, -alma de la novela,- aunque tiene la gracia efímera de la picardía y el hallazgo feliz del adjetivo (16).

es, evidentemente, el autor real del texto, no el autor implícito, el cual debe ser necesariamente construido antes de que yo me acerque al personaje real. Ello no elimina la posibilidad de construir un vínculo entre ambos, de suponer las relaciones entre uno y otro.

Es por ello que, al igual que Seymour Chatman en Historia y Discurso (1990) consideraremos que el autor implícito:

No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera



especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello* no tiene voz, ni medios de comunicación directos.

[...]

Confundir al "autor implícito", un principio estructural, con cierta figura histórica a la que podemos o no admirar moral, política o personalmente debilitaría seriamente nuestro proyecto teórico (159-160).

Así, al ser reconstruido desde el texto narrativo mismo, es posible que consideremos que un mismo autor real puede tener varios autores implícitos. No es necesario que corroboremos cada elección del texto con lo que Diez Canseco dijo, hizo o dejó de hacer.

Para definir al narrador se puede partir de una realidad evidente: en la medida en que se cuenta algo debe haber un alguien que lo cuente; esa voz narrativa es la que se nombra como narrador. Éste es un ser tan ficcional como lo son los personajes, es decir, recalcando ideas anteriores: "*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*" (Barthes, s.f.: 34).

La presencia del narrador varía dentro de una gama amplia de posibilidades de presentación que dependen de la conjugación de variables como la relación del narrador con otros elementos de la narración, su desempeño en las funciones que le son posibles, así como su relación con los actos de habla y pensamiento que le pueden pertenecer a él y a los personajes, y el punto de vista que adopta (Chatman, 1990: 158).

Este capítulo se centrará en el cómo del narrador, es decir en las palabras de Genette, en el "modo narrativo": la capacidad y modalidades según las cuales se puede contar bajo determinados puntos de vista; ya que existen diversas posibilidades



por elegir entre la cantidad de detalles que se incluyen, el modo más o menos directo de transmitirlos, la graduación de la información y la asunción de una perspectiva (Genette, 1989 [1972]: 220).

2.1.3 La entidad a pie de página

En el texto existen cuatro ocasiones en que aparecen notas a pie de página.

1.- En el capítulo I:

Cuartel de artillería convertido en Country Club. Postrer esfuerzo de la sociedad elegante por hacer su último baluarte. Imposible: el Ministro de Fomento concurre a veces (1).

[...]

(1) Marzo de 1928 (15).

2.- En el capítulo III:

Al municipal le habían crecido dos brazos más, como a Shiva, para intentar dirigir el tráfico. Llegaron al Morris (1).

[...]

(1) Quiero consagrar un recuerdo emocionado y agradecido al Morris's Bar, donde tan buenos whiskies servían y donde tantos "vales" me aceptaron. ¡Rest in peace! (26).

3.- Nuevamente en el capítulo III:

Rigoletto ordenó dos botellas más, y dos más, y otras dos, y entonces todos sintieron la necesidad de ir a Patos (1).

[...]

(1) Aviso a los interesados ignorantes, que estas señoras se han trasladado, por disposición prefectural, a la Victoria: ocupan todas las calles que llevan nombre de próceres o de santos.- N. del A. (28).



4.- En el capítulo VII:

-No, no es tranquilidad. Me doy cuenta que ello es ... sucio, asqueroso, ¡lo que usted quiera! Pero que entre ellos hagan de su capa un sayo no tiene por qué asustar a nadie, absolutamente a nadie (1).

[...]

(1) Estas opiniones son absolutamente personales. El señor Suárez Valle se hace único responsable de ellas.- N. del A. (46).

Es necesario determinar quién es en cada uno de los casos la entidad a pie de página y, por supuesto, cuál es la función que cumplen estas notas. En el caso de 1 y 2 no hay inconveniente en mantener la interpretación, que ya se ha apoyado teóricamente, y afirmar que se trata del narrador. En ambos casos estamos ante informaciones que bien podían haber estado insertadas y no al pie, ya sea usando paréntesis o guiones, lo cual se corrobora en el hecho de que en 2 la información posee el mismo tono irónico que abarca todo el texto narrativo.

En el caso de 3 y 4, aparece después de la nota la información "nota del autor", lo que nos obliga a plantearnos ¿quién es esta entidad?; ¿es el narrador o el autor implícito? Pues por ser coherentes con nuestro sustento teórico, creemos que se trata del narrador aparentando ser el autor. Si se parte del hecho de que el autor implícito construye todas las entidades que habitan el texto narrativo, desde el momento en que éste es ficcional y no real, puede haber la posibilidad de que el narrador en este momento se autonombre "autor" como en otro momento de la historia se nombra "novelista": "¿Describir la corrida? Está sobre las fuerzas del novelista" (77).

Pero ciertamente en estas dos notas hay un juego, pues ese autonombro aparece a pie de página, dando la idea de salir del texto narrativo,



lo cual es simplemente eso: una apariencia, ya que las notas están incluidas dentro de la unidad del texto narrativo, todo el ficcional. Sin embargo en este caso anotamos una coincidencia, porque en estos puntos de la narración se puede plantear que hay una superposición de actitudes entre ambas entidades, narrador y autor implícito.

El hecho de que esta información aparezca a pie de página se debe, y en ello aventuramos nuestra interpretación, a construir la verosimilitud del texto. A partir de estas notas se consolida la credibilidad del narrador dando fechas, datos de haber conocido esos lugares, datos de ubicación; y por último en el caso de la nota 4 se fortalece principalmente la verosimilitud de un personaje. Estas notas son recursos a los cuales recurre el autor implícito para construir la verosimilitud del narrador, de los personajes e incluso del escenario (Chatman, 1990):

Puesto que una narración nunca comunica el habla directa del autor implícito, el carácter distintivo sólo puede aplicarse al narrador. La verosimilitud es plausibilidad sólo con respecto a la ficción (aunque los narradores representados a menudo refuerzan la ilusión con verdades generalmente aceptadas sobre el mundo exterior, es decir la "generalización filosófica"). Para decirlo con otras palabras, el esfuerzo retórico del narrador es el de probar que su versión de la historia es "verdadera"; el esfuerzo retórico del autor implícito, por otra parte, es hacer que todo el conjunto, historia y discurso, inclusive la actuación del narrador, sea interesante, aceptable, coherente en sí mismo e ingenioso (244-245).

En el caso de las notas 3 y 4, este intento de verosimilitud puede verse aún más reforzado (Chatman, 1990):

Cuando el narrador aparenta ser el "autor", su base ética es muy diferente. Su percepción de los sucesos ya no se discute, pues tácita o abiertamente reconoce que él es el origen de los sucesos y existentes que se describen. Su poder de persuasión está en su sagacidad o conocimiento del mundo o en lo que el público crea que constituye la credibilidad (245).



2.1.4 El lector real, el lector implícito y el narratario

"Narrador", "autor implícito" y "autor real" son términos que exigen una definición satisfactoria de aquellas otras entidades implicadas en el circuito de comunicación de una narración: "narratario", "lector implícito" y "lector real".

El narratario es una entidad definida como correlato del narrador. En el momento que el narrador nombra directamente a un alguien a quien se dirige, en ese momento constituye al narratario, por ejemplo haciendo uso de la segunda persona o simplemente enunciando "tú oyente" o "tú lector". En esto debe quedar claramente entendido que el narrador y el narratario son entidades paralelas en su circuito de comunicación.

Así dentro del texto narrativo pueden existir tanto el narrador como el narratario en diferentes posibilidades. Quizás la más fácil a nuestra comprensión sea la del narratario homodiegético, es decir el que existe cuando un narrador homodiegético, personaje de la historia (cfr. 2.2.1), narra para otro personaje oyente, que en este caso funge de narratario.

Un asunto que reclama más detalle es el del narrador que no nombra o que casi no nombra bajo ninguna posibilidad gramatical al narratario (no usa la segunda persona para dirigirse a un alguien, ni nombra específicamente a ese oyente como "oyente" o como "lector"). En ese caso el narratario queda implícito por lógica, ya que en alguien se tiene que cerrar el circuito de comunicación iniciado en el narrador, quien siempre narra para un alguien, aun cuando este alguien no aparezca nombrado (Chatman 1990):

La situación del narratario es paralela a la del narrador: abarca desde un individuo completamente caracterizado a "nadie". De nuevo, la "ausencia" o "el no estar indicado" se pone entre comillas. De algún modo, todo cuento implica



un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuente (162).

En este caso, lo que con justicia se puede llamar "narratario implícito" se confunde completamente con la siguiente entidad: lector implícito. Este lector implicado por el texto narrativo es en realidad una proyección. El autor implícito aspira a un lector competente; este tipo de lector coincide en actitud muchas veces con el narratario, sea éste homo o heterodiegético. Por añadidura en el caso del texto que se construye con un narrador hetero-extradiegético, ambas entidades, narratario y lector implícito, ocupan el mismo lugar (Genette, 1989 [1972]): "En cambio, el narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narratario extradiegético, que en este caso se confunde con el lector virtual y con el cual puede identificarse cada lector real" (313).

En tanto que el lector real es el ser que presta su espacio para ser ocupado según diferentes lecturas por diferentes lectores implícitos (Chatman, 1990):

El complemento del autor implícito es el *lector implícito*, no usted o yo en carne y hueso, sentados en nuestra sala de estar leyendo el libro, sino el público presupuesto por la misma narración. Lo mismo que el autor implícito, el lector implícito siempre está presente.

[...]

Cuando acepto el contrato de la ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito, el lector implícito facilitado por el lector real puede o no aliarse con un narratario (161-162).

Nuestra posición se resume en la siguiente aclaración de Genette (1983):

Car le narrataire extradiegétique n'est pas, comme l'intradiégétique, un "relais" entre le narrateur et le lecteur virtuel: il se confond absolument avec ce lecteur virtuel -relais, lui, avec le lecteur réel, qui peut ou non s' "identifier" à lui, c'est-à-dire *prendre pour soi* ce que le narrateur dit à son narrataire extradiegétique, tandis qu'il ne peut en aucun cas s'identifier (en ce sens) au narrataire intradiégétique, qui est après tout un *personnage* comme les autres (91).



Ahora resta aclarar que en el caso de Duque el narratario es heterodiegético y "casi" no es nombrado. Así como lo indicamos en el caso de la función comunicativa (cfr. 2.2.2.2), en el texto encontramos las siguientes pistas:

La señora de Tejada (suprimamos al Ladrón) apuntó asustándose sin motivo, que era la una y media (17).

Rigoletto ordenó dos botellas más, y dos más, y otras dos, y entonces todos sintieron la necesidad de ir a Patos (1).

[...]

(1) Aviso a los interesados ignorantes, que estas señoras se han trasladado, por disposición prefectural, a la Victoria: ocupan todas las calles que llevan nombres de próceres o de santos. -N. del A. [El subrayado es nuestro] (28).

Evidentemente nos encontramos ante el caso del narratario que se confunde en su presencia con el lector virtual o implícito, al cual el texto le exige tanto como corresponde a una narración basada en la ironía (cfr. 4.3.2).

2.2 Elementos que definen al narrador

2.2.1 Tipos de narrador

El narrador, obviamente, no siempre participa de la historia que cuenta; según participe o no recibe diferentes denominaciones. En nuestro caso, utilizaremos las posibilidades que Gérard Genette consagró en Figuras III (1989 [1972]): "hacer contar la historia por uno de sus "personajes" o por un narrador extraño a dicha historia" (298). En el primer caso el narrador se nombra como homodiegético y en el segundo, como narrador heterodiegético.



A su vez, según dentro de la narración se puedan producir otras narraciones, se distingue dos tipos de narrador: el extradiegético, el que se sitúa en el primer nivel, y el intradiegético, el que narra dentro de una primera narración (Genette, 1989 [1972]: 302-303). En el caso de Duque el narrador es hetero-extradiegético.

En cuanto al tiempo de la narración, según la clasificación de Genette (1989 [1972]: 274), existen tres tipos básicos de ubicación del narrador en relación con el tiempo de la historia: ulterior, anterior y simultánea. En Duque el narrador se ubica en la común posición ulterior, por lo que todo el discurso emplea el tiempo pasado.

En la novela existen dos marcas temporales que nos hacen afirmar con seguridad que la narración es sobre hechos acaecidos antes en relación con el presente del narrador. En el final del texto aparecen como fechas de redacción mayo de 1928 y mayo de 1929 (123), mientras que en la narración, en la única ocasión que se maneja una fecha, ésta es anterior:

Cuartel de artillería convertido en Country Club. Postrer esfuerzo de la sociedad elegante por hacer su último baluarte. Imposible: el Ministro de Fomento concurre a veces (1).

(1) Marzo de 1928 (15).

Además existen en el texto alusiones al presente del narrador: "Y todavía, no se sabe por qué, a Carlos le pareció que, ese día, Román le saludó con mayor respeto que nunca" (60).

Genette también rescata esta posibilidad ante la presencia de un epílogo en presente que irremisiblemente envía todo lo narrado a un espacio temporal anterior al acto de la narración. Aun cuando en Duque lo que existe no es un epílogo, creemos



que las citas anteriores permiten confirmar que la historia es anterior a la narración en el tiempo del narrador.

Una característica fundamental del narrador es que posee autoridad sobre lo que narra, es decir que tiene tanto poder como limitaciones; tanto lo que es como lo que no es queda expresado en la manifestación del mismo. El narrador de Duque es omnisciente, es decir que domina "el resultado de cada proceso y la naturaleza de cada existente" (Chatman, 1990: 228). Haciendo uso de este poder decide lo que se cuenta. Narrador omnisciente no es el que cuenta todo o pretende contar todo, sino el que lo sabe todo y así lo hace notar; por ello puede caracterizar a la perfección a sus personajes y juzgarlos, tal como aparece caracterizado Teddy e incluso su linaje en la siguiente cita:

Veinticinco años. Alto, delgado. Curtiss, Maddox St. Ojos rasgados, con esa licuefacción criolla que atestiguaba cierta escandalosa leyenda, en que aparecía su bisabuela, marquesa de Soto Menor, acostándose con el mayordomo africano de la "hacienda". [...] Polo, Pitigrilli, Oxford, tennis, Austin Reed, cabarets, cocaína, pederastas, golf, galgo ruso, caballos, Curtiss, Napier; ¡Teddy Crownchield Soto Menor, hombre moderno! (12).

O la siguiente caracterización de Beatriz:

Supo -la sociedad es más rápida que la Associated Press- de unos flirts furiosos en los que Bati había desarrollado una táctica marina de oleaje y resaca. Eran veintidós años estremecidos, gritones, tropicales. A los quince -esto no lo sabía Teddy- sintió malestares que la obligan a excusarse: "estoy constipada" ... (21).

El narrador sabe más de lo que cualquier personaje de su historia podría conocer. Con ello constituye su autoridad para sancionar y guiar. Como queda demostrado en las anteriores citas, el narrador es omnipresente ya que no tiene



limitaciones de espacio ni de tiempo. Puede penetrar en lo consciente e inconsciente de los personajes, con lo cual su poder y presencia son notorios:

Un instante le vino el pensamiento, como un reproche, de que había hecho mal en emborracharse, y en eso de "¡Beatriz, Beatriz!" sobre Lissette. Pero no. Recordó que una noche, en París, se fué a su cuarto y a solas hizo una cosa, contra la pureza que decía el Padre Rosny, y que le empalidecía, pensando en los brazos rollizos y en el seno extenso de su tía Zoila Castro. Y con pequeñas diferencias, que nada importan en cuestiones de sentimiento, había gritado anoche: "¡Beatriz, Beatriz!" como esa noche lejana susurrara sonriente y con los ojos semi-cerrados: "Tía Zoila, tía Zoila ..." (34).

De este modo el narrador se asegura una capacidad de juzgar, puesto que demuestra manejar todas las variables en cada situación, a diferencia de todos los personajes.

Es una facultad exclusiva del narrador la de resumir tanto en la dimensión del tiempo como del espacio. Chatman llama la atención sobre las características del narrador en la facultad de resumir (1990: 240-242). Puesto que todo resumen resulta ser un artificio, cuanto mayor sea la presencia de éstos, mayor la notoriedad del narrador, pues tanto más se evidencia su posición superior.

2.2.2 Funciones del narrador

El narrador cumple varias funciones; éstas se van presentando según diferentes aspectos del texto narrativo. Genette realiza una clasificación adecuada de las mismas tomando como modelo la distribución de las funciones del lenguaje de Jakobson (Genette, 1989 [1972]: 309-310).



La función que todo narrador cumple es evidentemente la función narrativa, ya que para ser tal tiene que narrar, a lo cual, naturalmente, no escapa el de Duque.

2.2.2.1 Función de control

Otra función posible es la de control, en la cual la voz narrativa utiliza su intervención para señalar que está en sus manos la organización interna del relato. Este tipo de intervenciones construye una novela autoconsciente (Chatman, 1990: 269), que muestra su condición de artificio y al hacerlo evidencia lo artificial del mundo de la ficción, ya que exhibe la técnica de su construcción:

Escudo de armas -un lobo pasante en campo de gules, bordura de azur con ocho aspas de oro,- libros, retratos ... Bueno, ya lo he descrito antes. [...] ¡Ah! Me olvidaba: borgoñas falsificados.

[...]

Siete sirvientes cuyos nombres lamento no recordar (13).

Música, qué dije, de lágrimas y mocos. (17)

Crepúsculo cursi de tarjeta postal. Martínez Sierra habría dicho que una brisa perfumada meca las glosianas. Yo también lo digo, pero en el jardín de Teddy no había glosianas (22).

¿Describir la corrida? Está sobre las fuerzas del novelista (77).

Al decir de Chatman, esto busca destruir las convenciones narrativas y ciertamente éste es el resultado. Ya Birger ha intuido este objetivo en la novela (cfr. 1.2.6), el mismo que creemos la emparenta con la vanguardia (cfr. 5.2.2).



Aparentemente hay una contradicción entre lo que se busca con estos recursos de autorreferencialidad y la verosimilitud lograda con las notas a pie de página (cfr. 2.1.3). Dicha contradicción existe en función de lo que juzgamos el tema de la novela: contraponer el parecer y el ser a la luz de la desconfianza que debe existir para asegurar una percepción verdadera (cfr. 5.2.2).

2.2.2.2 Función de comunicación

El tercer tipo de función es de comunicación, en la cual se acentúa la situación narrativa a través de una relación directa entre dos entidades: el narrador y el narratario (cfr. 2.1.4). Así el narrador establece un contacto o incluso un diálogo, verificando que existe un canal y exigiendo en algunos casos una actitud, que en este caso coincide con la exigida por el autor al lector implícito. Genette describe esta función uniendo en ella dos de las funciones de Jakobson (1989 [1972]):

A la orientación hacia el narratario, al interés por establecer o mantener con él un contacto, o incluso un diálogo [...] corresponde una función que recuerda a la vez la función "fática" (verificar el contacto) y la función "conativa" (actuar sobre el destinatario) de Jakobson (309).

En nuestro caso, aun cuando hay pocos fragmentos que se puedan interpretar como comunicaciones directas con el narratario –el lado fático de la función– el solo hecho de que éstas existan comprueba una noción de circuito de comunicación marcado:

La señora de Tejada (suprimamos al Ladrón) apuntó asustándose sin motivo, que era la una y media (17).



Rigoletto ordenó dos botellas más, y dos más, y otras dos, y entonces todos sintieron la necesidad de ir a Patos (1).

[...]

(1) Aviso a los interesados ignorantes, que estas señoras se han trasladado, por disposición prefectural, a la Victoria: ocupan todas las calles que llevan nombres de próceres o de santos. -N. del A. (28). [El subrayado es nuestro].

A pesar de que el contacto se verifique expresamente pocas veces, la ironía presente, hace insoslayable la exigencia de una actitud –el lado conativo de la función– hecho sobre el que ya se ha llamado la atención y que forma parte de una exigencia particular en este texto narrativo (cfr. 1.3.6 y 4.2.3).

2.2.2.3 Función testimonial o de atestación

En el caso de la función testimonial o de atestación el narrador nos participa qué relación afectiva, moral o intelectual guarda con la historia, es decir nos muestra su gusto o disgusto, aprobación o desaprobación e incluso su conocimiento o desconocimiento, a través del manejo de la precisión:

Dicha señora, doña Carmen Soto Menor de Crownchield, era definitivamente elegante. En el barco, después de siete wiskies, al invitarla a jugar un cuarto robber de bridge para que se desquitase de tres perdidos, respondió con los ojos encandilados y la lengua acartonada, que "el cuarto se lo metían a la cama". Cuando se hallaba en crisis de disfueros, soltaba "ajos" que oían a Cuir de Russie. Era una mujer refinada (12).

Llegaron al Morris (1).

[...]

(1) Quiero consagrar un recuerdo emocionado y agradecido al Morris's Bar, donde tan buenos whiskies servían y donde tantos "vales" me aceptaron. ¡Rest in peace! (26).



El Citroen cruzó, raudo como un foetazo, hacia el Arco Español, enorme cursilería morisca de cemento armado.

Diez y media. Lawn tennis. Flores, árboles, risas, sol. Fuerte alegría del sport. Pujanza, brío, audacia, todo sin objeto. Hizo llamar al administrador (36).

Carlos Suárez Valle, punto final de una estirpe de hombres bravos y mujeres virtuosas. Rezago, un poco gastado, de una familia bizarra, noble, sencilla, cuyos abuelos se habían batido a las órdenes de Jaime el Conquistador (44).

El doctor, jefe de familia, era el más formidable glotón e insuperable cocinero que podía lucir esta ciudad de comilones.(51).

Todo el barniz de garçonne moderna, despreocupada, independiente, saltó al instante. Surgió la limeña pacata, católica, prejuiciosa (116). [El subrayado es nuestro].

Como es evidente, el texto abunda en estas manifestaciones de gustos, sentimientos y conocimientos. Así, esta función le permite al narrador expresar sus propias posturas, los efectos que genera en él su narración, aunque la narración no sea explícitamente sobre él. De este modo también hace evidente su criterio para juzgar el comportamiento de los personajes, dado que a través de estos comentarios luce su manejo de los ambientes descritos y su gusto para sancionar sobre ellos.

Por ello en el texto abundan descripciones en las que el narrador demuestra dominio de los escenarios. De allí que sea posible afirmar para el narrador gustos o prejuicios a partir de sus descripciones: un gusto refinado al igual que algunos de sus personajes, rechazo de algunas características de la ciudad y de su gente y con genial con un grupo social de ciertas características de tradición, como señala Esther Castañeda (1975), o con cierto personaje como Rigoletto (cfr. 5.2).



Según Chatman (1990: 235-238), en aquellos fragmentos descriptivos el narrador parece no mostrarse a sí mismo, sin embargo por éstos ejerce su poder; pues a través de ellos es que el narratario y el lector implícito se ubican en el escenario que deben conocer. En el caso de Duque, en que estos fragmentos son abundantes, es también por ellos que el narrador da muestras de confiabilidad, de conocer el medio que describe con la mayor perfección y por lo tanto gana la autorización de calificar.

Estas descripciones están motivadas por la presentación de escenarios, como por ejemplo del Country Club:

Un groom caki abrió la portezuela. Enormes girasoles listados -rojo y verde, azul y amarillo, blanco y celeste- servían de sombrillas. Academia de idiomas en la que todos repetían, a un mismo tiempo, distinta lección. Sol de chicha, de jora y ají. Inmenso panorama de piernas procaces. La gente ha venido a jugar golf para tomar cocktails. Autos en anfiteatro presenciando con los faros absortos el barullo multánime. Boys discutiendo propinas. Los mozos, telegramas blancos, cruzan raudos con bandejas floridas de copas. Risas de rondín palomilla. Sweaters, como policromos lomos de insectos. Alegría de whiskey and soda (15-16).

○ el escenario de Acho, que describe desde su acceso a él en automóvil:

Viaje a Acho. Coches peregrinos en la romería ardiente. De los balcones, guimaldas de risa. El viejo barrio de Abajo del Puente muestra galanura y encanto dominicales. ¡Ya pasaron los diestros! Tras las celosías levantadas, asoman a veces rostros ojerosos de jaranas interrumpidas. Fonógrafos estriden pasos-dobles. Pregones lejanos de dulces-criollos. Siguen los autos desbordando colores alegres de galas femeninas. La policía dispone el desorden a su antojo (76).

Las descripciones no sólo se presentan para la introducción de los escenarios.

También se usan para la presentación de personajes y en estos casos el juicio es indesligable, como en esta descripción de quienes frecuentan el Country Club:



Mme. Ladrón de Tejada lucía, a más de una adiposidad blanda, una nariz prócer y una inocencia de colegiala. Tenía, cotorrona y coloreada, traza de guacamayo que aprendiera a hablar en Francia. Zoila de Campo, seca y apergaminada, lucía dos ojazos negros, últimos restos en esta ruina de belleza que usufructuaron todos los Ministros de Estado en el tiempo en el que fué joven. Su marido, don José María, siempre regañón y fosco, no sabía agradecerla la posición en que, exclusivamente por ella, se veía ahora: presidente de un Directorio de Banco y de una Compañía de algo raro. Rosita Ráez, todavía con dejos de un Puno primitivo y lejano. Su hermano Jorge, procurando disimular la furiosa soltería de ella tratándola con diminutivos. En los dos el mismo olor agraz de sierra que Coty no lograba disimular. Lucila de Matos Silva, señorial y discreta, atrayéndose a todos los improvisados que podían invitarla a tal cena o cuál almuerzo, que la ahorrasen gasto de cocinera. Leonorcita, linda y morena, con una fría mirada de financista, a caza de un marido, sea cual fuere, pero rico (16).

2.2.2.4 Función ideológica

Esta cita conduce a la siguiente función, la ideológica, muy ligada a una intención didáctica. El tono irónico con el que el narrador se relaciona con la descripción intenta enseñar un tipo de conocimiento: clasifica a los personajes y a la realidad que describe, invitando así a un tipo de percepción muy guiada. Creemos que el objetivo del juicio es en realidad para la sociedad retratada y cada uno de los juicios individuales no hacen más que ir construyendo este objetivo general fundado en la ironía constante, la cual con su sola presencia implica una crítica sin pausa.

Evidentemente las citas corresponden a momentos más centrados en tal o cual tipo de función, ya que no existe sino una conjunción de funciones continua. Precisamente es en estas dos últimas funciones en las que creemos se centra la verosimilitud del narrador a la que Escajadillo aludía (cfr. 1.3.4), la cual, naturalmente, no se determina en relación con la verdad y el mundo real. No es sobre esta base que



juzgamos el desempeño del narrador, sino, repetimos, sobre la verosimilitud (Chatman, 1990: 244-246).

El medio retórico sobre el cual nuestro narrador construye su fiabilidad es la ironía, la cual utiliza, como uno de sus elementos de construcción, una comunicación secreta entre narrador y narratario (coincidente plenamente éste último en actitud con el lector implícito), a expensas de los personajes y de las situaciones: ambos saben cómo es que se desarrollan normalmente los hechos y sus implicancias, lo cual nos lleva directamente a la función comunicativa.

No exageramos entonces al afirmar que en nuestro texto el narrador se centra, aparte de la evidente función narrativa, en las funciones comunicativa e ideológica que en el caso de Duque se construyen al lado de la testimonial.

2.2.3 Habla y narrador

Aun cuando pueda existir relación entre los actos de comunicación del narrador y los de los personajes, el principio básico del cual es necesario partir para entender estos conceptos es la diferencia que hay entre sus realidades de existencia. El circuito en el caso del narrador no incluye a los personajes, en tanto que éstos realizan actos que sólo conectan a ellos mismos, es decir que cuando un personaje habla sólo lo hace para discutir, argumentar, seducir, pelear, alabar, difamar, arrullar - o con cualquier otro motivo- con otro personaje, en tanto que el narrador tiene al otro extremo al narratario (Chatman, 1999: 177). Si todavía se puede prever algún grado



de confusión en los casos de los narradores homo o intradieгéticos, la diferencia debe quedar completamente clara en el caso de un narrador hétero-extradieгético.

En este punto se hace necesario precisar términos como *mímesis* y *diégesis*, como modalidades del discurso. Éstas son dos categorías nombradas por Platón que ya son utilizadas en Figuras III (1989 [1972]): "[...] *mímesis* (imitación perfecta) y de *diégesis* (relato puro)" (85). Pero es en Nouveau discours du récit (1983) en donde Genette hace las precisiones orientadoras al respecto: en la historia existen diálogos y monólogos (hablados o pensados) de los personajes, los cuales pueden ser citados y no imitados, ya que la narración no representa una historia, en el sentido dramático, sino que la cuenta (Genette, 1983: 28-29). Por citados debemos entender el discurso directo puro o libre.

En ese sentido la pareja *diégesis / mímesis* no resulta ser la más adecuada, señala Genette, a no ser que se lea *mímesis* como equivalente de citación y no de imitación, tal como lo hacía Platón; por ello propone el término *rthesis* (Genette, 1983):

Dans un récit, il n'y a que *rthesis* et *diégesis* -on dit ailleurs et fort clairement, texte de personnage et texte de narrateur.
[...] lire *mímesis* comme un équivalent de dialogue -terme le plus neutre et donc ici le plus juste- de *citation* (29).

Los actos de habla de los personajes pueden asumir diferentes modalidades en su manifestación. Asumiremos la clasificación que Chatman propone (1990: 214-223). Creemos que esta clasificación nos es más útil que la que propone Genette en Figuras III (rescatar la extensión como un principio clasificador y sin embargo obviar la diferencia entre puro o libre, al menos como principal) (Genette, 1989 [1972]: 228-230).



Existen dos elecciones básicas del autor para verter el discurso de los personajes. Cada uno de ellas acarrea diferentes distancias en relación con el narrador: el directo, en el cual se reproduce al acto de habla fielmente sin la intervención de un narrador, y el indirecto, en el cual se reproduce el acto de habla a través del narrador; naturalmente en este último hay mayor importancia de la instancia narrativa. La segunda diferencia que es posible hacer es entre puro y libre, según exista o no la presencia de un verbo declarativo o signo de puntuación que indique que el discurso será o fue repuesto. Estos estilos pueden funcionar tanto para el habla como para el pensamiento.

2.2.3.1 Discurso directo

El estilo directo al manifestarse asume las siguientes características:

- 1) En caso de que el personaje se refiera a sí mismo, lo hace en primera persona.
- 2) El presente del discurso coincide con el presente de la historia, por ello cuando se hace alusión al tiempo se utiliza el presente, y si se trata del pasado, el pretérito imperfecto o el indefinido, no el pretérito perfecto.
- 3) El lenguaje utilizado se identifica con el del personaje, haya o no intervención del narrador, es decir sea puro o libre.
- 4) No se hacen digresiones en función de un público, sino sólo las que los personajes puedan necesitar (Chatman, 1990: 196):

- Chico, muy smart ...
- ¿Te parece? Curtiss tiene más genio que Lloyd George.
- Fijo, Teddy; jamás se le ha dado un voto de censura.



- ¿Fumas?
- Acabo de largar el pucho. Vamos, Petronio ...
- ¡Cómo!
- No; es Juan Bautista, pero yo lo he cambiado por Petronio. Me parece ...
- ... que debieras decirle Narciso. Es bello.
- Bella ...
- ¡Oh, shocking!
- ¿Te escandalizas? Es lo único que le faltaba a tu cachet de post-guerra. De todos modos, es preferible la franqueza.
- No, hombre. Cuando alguien comienza a hablarme, diciéndome "con franqueza Teddy", o me va a pedir plata, o a contar una grosería. ¿De quién es esta casa?
- Del doctor Ladrón de Tejada. Algunos dicen que no es de Tejada, sino de la Testamentaria de Zegarra, ¿quién va a saber?
- ¿Lo repruebas?
- No ... Todo es cuestión de tiempo. Quien en veinte años, quien en una hora. El ladrón no es sino un financista sin paciencia.
- ¡Ja, ja! ¿Y si te roban a tí?
- El que a hierro mata... (14-15).

Discursos directos como el anterior funcionan como unas verdaderas citas para corroborar los gustos y rechazos del narrador. El discurso directo puro citado cumple con pintamos la frivolidad y el cinismo de dos personajes, Teddy y Astorga, quienes precisamente a lo largo de la historia llegarán por ello a límites que no podrán controlar; es decir que el discurso directo también es una herramienta de caracterización, como en la siguiente participación de Rigoletto:

- Teddy: te conozco desde hoy, y somos amigos desde hace veinte años. No uso monóculo, pero uso cocaína, que es lo mismo: una cochinateda. Me consuelo con Lissette de las perradas de Pipo, ¿no lo conoces? ¡Un confite! ¡Dieciocho años sin anteojos! Puedo mandar medio Lima a San Lorenzo, pero ciertas debilidades ... ¡Creo en Dios y en Johnny Walker! (24).



2.2.3.2 Discurso indirecto

En el caso del discurso indirecto las características básicas son:

1) El uso de la tercera persona como sujeto.

2) La aparición de un tiempo anterior al que podría ser utilizado en el estilo directo.

3) El uso de proposiciones subordinadas en la transposición del discurso.

En este caso no se puede estar seguro de que las palabras utilizadas sean las del personaje citado, aun cuando a veces existen indicaciones de que se está citando del modo más fiel: usos idiomáticos propios, alteración de la sintaxis, interjecciones, dudas o énfasis (Chatman, 1990: 214-225). En el siguiente párrafo el narrador nos cuenta los pensamientos de Teddy cuando el remordimiento lo asalta luego de su relación con Carlos Astorga:

¿Cómo iba a presentarse a Beatriz? ¿Con qué desfachatez inédita la tomaría de nuevo, a ella, a la hembra que se le había entregado, naturalmente, según la apacible ley de Dios? ¿Qué significaban su sexo, su inteligencia, su señorío, si un cualquiera con dos frases, le había rendido en el diván perfumado de una garconniere cualquiera? (90).

En este caso el estilo es libre, pues no hay ningún verbo que introduzca los pensamientos. La diferencia entre el estilo puro o libre no se limita a una señal: existe un efecto inmediato en el uso del estilo indirecto libre y es la mayor seguridad de que el estilo llega sin interferencia, o al menos con menor interferencia. Claro que aquí se puede llegar a un límite, porque puede resultar difícil decidir si ciertas afirmaciones pertenecen sólo a los personajes o no. Como afirma Chatman (1990): "Se establece un sentimiento de que el narrador posee acceso a la mente del personaje y también



una afinidad poco común o 'vibración' con ella. Hace pensar que hay un tipo de psicología 'interna' de grupo" (223).

En el caso de Duque éste es efectivamente, al parecer, el objetivo del autor implícito al recurrir constantemente al discurso indirecto para la construcción de la novela. Con ello, se logra la convicción de que el narrador es fiable; conoce el ambiente de los hechos que nos narra, los gustos que en él se manejan y las sanciones morales que pueden o no existir. Sin embargo, aun cuando nos hace partícipes de su lugar privilegiado para percibir este mundo, toma distancia de él y construye sobre la base de la ironía. Por ello existen segmentos como el siguiente en donde la mezcla de discursos directos e indirectos, puros o libres conducen a una prosa veloz de alejamientos y acercamientos constantes que nos permiten conocer, tomar distancia y juzgar:

Charla efímera, con reglas de bridge. Dos invitaciones a te. Un almuerzo; no puede ser: jueves seis, Pascua de Reyes: regalos a los huerfanitos. La Señora del Campo ordena otro cocktail. Teddy tiene el honor de aceptar la comida para el viernes. Almuerzo, imposible: se levanta a la una. Todos sonríen de escándalo. No tiene quién le eche de la cama a una hora razonable. El señor del Campo palidece de envidia. Jorge Ráez, pidiendo disculpas, suplica a Teddy que, si lo tiene a bien y "si el señor Crownchild no hace de ello un secreto", le diga quién es el genio que le viste (17).

2.2.4. Focalización

Cuando se tiene por tema el narrador no se puede dejar de tratar el aspecto de la focalización. Genette dice al respecto en Nouveau discours du récit (1983): "Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ" c'est a dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait



'omniscience' (49). Es decir que la focalización no existe siempre, sino que, por el contrario, está limitada a aquellos casos en que existe una restricción del punto de vista utilizado en contar el relato, punto en el que no coincide, por ejemplo con Mieke Bal: "Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta 'concepción'. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos "reales" o de acontecimientos prefabricados" (Bal, 1985: 107-108).

Quizás el principio de la solución de una aparente contradicción esté en el concepto. Focalización implica necesariamente restricción; en principio corresponde al narrador. Ella puede ser física e intelectual o moral; en el caso de la restricción física, ésta evidentemente no existe en un narrador omnisciente como el presente en Duque. Una posición intelectual o moral sí existe y ha quedado demostrada en líneas anteriores al tratar la función ideológica del narrador (cfr. 2.2.2.4). No utilizaremos el término de focalización para estas características del narrador, puesto que son el punto cero para la narración. Si fuera pertinente hablar en este caso de focalización, esto sólo sería posible en relación al autor implícito (Chatman, 1986):

A mediated narrative (if that term is to make any sense at all) can only mean that the narrator presents the story *as through* the perceptual, conceptual, and other mental equipment of a character. If there is no such character, there is no such mediation. Therefore, we should not use a term devised to represent the character's mediating function -whether "point of view" or "focalization"- to refer to the narrator's role. It makes no sense to say that a story is told "through" the narrator's perception since he/she is precisely *narrating*, which is not an act of perception but of encoding, of putting story events and existents into words (or whatever the medium) (195).

Utilizaremos el término focalización en el caso de que quien realiza el acto de la narración, el narrador, adopte un punto de vista ajeno al suyo, es decir de uno de



los personajes de la ficción. En Duque, asumiendo la omnisciencia en todo momento, el narrador en algunos momentos relata entrando a los puntos de vista de personajes. Entra y sale constantemente, estableciéndose un juego paralelo a las alteraciones continuas entre discurso directo e indirecto, puro o libre. Es un altercar presente en la medida necesaria para construir la ironía. Así en los párrafos iniciales de la novela, el narrador comienza a través de los ojos de Teddy, para luego alejarse y pasar a su propia percepción, incluyéndose espacios difíciles de delimitar (¿es la segunda oración enteramente de Teddy?):

Ante ciento catorce corbatas, Teddy se hallaba absorto. Indiscutiblemente, Austin Reed -Regent St. London- eran unos salvajes. Y tuvo que confesarse que esas corbatas se las compró en un momento de inexplicable debilidad.

Para una toilette de mañana, de golf, de cocktails, ¿cuál habría de ponerse? ¿Esta, acero? Absurdo, absurdo. Duque ladró alegremente

-¡Oh, shut up!

En el escritorio, muebles de Simmons, Zamacois, mesa ministro, retrato de caballos y footballers, enciclopedia Espasa, Guido da Verona, el teléfono se desesperó de urgencia

-¡God dam!

Interjectaba en inglés. Rezagos de Oxford donde había aprendido eso, jugar *rugby*, beber *pale ale*, y tener buenas maneras (11).

En otro momento puede narrar los hechos desde la percepción de Teddy utilizando el discurso indirecto libre, tal como ocurre al inicio del capítulo XVII:

¿Cómo fué? ¿Cómo pudo, rápido y astuto, rendir al mozo? ¿Cómo fué que él, Roberto Crownchild Soto-Menor, ocurriera al sucio cubil donde le aguardaba el demonio sodomita? ¿Cómo fué que, amante de Beatriz, se rindiera al inexplicable influjo del casi padre de su hembra?

A pesar de que a esas misma cuestiones ya haya dado respuesta en un capítulo anterior, el capítulo XIII:

¿De qué sutil manera está hecho el espíritu de ciertos hombres? Tienen -cualidad femenina- ese arte buido del convencimiento, de la persuasión paulatina. Desde el principio, desde que llegara de Europa, Astorga hablale



rodeado de finas atenciones, de discretos decires en los que salía triunfante el buen gusto, la originalidad, el talento, las corbatas, el esprit de Teddy. Y acaso porque esos seres ambiguos poseen una seducción que solamente, únicamente, nuestros prejuicios rechazan, él se había dejado llevar por esa seducción, por ese poder de absorción que Astorga poseía (73).

Habiendo dado respuesta a las dudas que presenta en un capítulo posterior, estas dudas aparecen doblemente ridículas y muestran magnimizada la incapacidad de Teddy.



CAPÍTULO 3

INFLUENCIAS VANGUARDISTAS EN DUQUE

La palabra "vanguardia", aplicada a un período en la historia de la literatura, ha sido tomada originalmente del lenguaje castrense. Lo que de este préstamo se destaca es el significado de mantenerse delante de la formación masiva. Es ésta la característica que queda resaltada en su uso común: adelantarse en relación a la mayoría, a la tradición; por ello mismo también se le asocia con el significado de ruptura.

3.1 El contexto de la influencia vanguardista en el Perú

Desde la perspectiva de la historia de la literatura, la vanguardia surge y se desarrolla después de la I Guerra Mundial (1914-1918) y en los siguientes doce años. Ernesto Giménez Caballero señala que el término se populariza a través de la



publicación Literaturas europeas de vanguardia (1925) cuyo director fue Guillermo de Torre (Buckley, 1973: 48-50).

Representa la sensibilidad unida a los cambios presentes a principios de siglo.

Klaus Müller-Bergh anota con precisión (1982):

Si en último análisis el modernismo en el mundo hispánico es a la vez la apoteosis y la liquidación del romanticismo, del realismo y de toda la herencia del siglo XIX, el movimiento vanguardista que le sigue representa un cambio más radical de estética y cultura donde las señales de ruptura y renovación son mucho más evidentes. Por ello, equivale al triunfo intransigente y definitivo de los valores asociados a la nueva sensibilidad del siglo XX, que pone el debido énfasis en la técnica, la velocidad, el cambio, la novedad, la imprevisibilidad y la aventura (150).

Este protagonismo en la vanguardia del cambio del espacio al abandonar su ruralidad es precisamente parte de los primeros diálogos presentes en la obra, en el capítulo I:

- Confusamente recuerdo carros de mulas, alumbrado de gas, calles empedradas. Esto ha progresado, ¿no es cierto, Carlos?
- Notablemente. Y el progreso nos sirve ahora para constatar que alguna vez fuimos bestias (15).

Según señala Nelson Osorio Tejeda (1981: 227-254), se suele hacer un catálogo de las principales escuelas vanguardistas europeas y considerar los movimientos latinoamericanos como epigonales copias, como si no hubiera existido una realidad que los sustentara. Esa realidad, a la que hace alusión Osorio Tejeda, está conformada por cambios mundiales que afectan a todos los continentes. Entre ellos, el principal es la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que transforma y consolida las condiciones de hegemonía entre los países, y además la Revolución Rusa (1917), el primer movimiento masivo con participación de obreros y



campesinos. A ello habría que agregar la Revolución mexicana y el ascenso de ideologías comunistas y fascistas en Europa (Müller-Bergh, 1982: 151). Es después de la Primera Guerra Mundial que los artistas hispanoamericanos intentan renovarse de la retórica del modernismo; pero no es solamente el rechazo a recursos gastados lo que define el inicio de este movimiento. Según lo señala Nelson Osorio (1981), en esto juegan un papel importante las condiciones históricas que generan una ola de cambios, la cual une por primera y única vez el espíritu de renovación y el ánimo de subversión en la élite intelectual y la política:

Por eso, las búsquedas renovadoras de las jóvenes promociones de postguerra están comprendidas en un proceso global de reajuste ideológico-cultural que entonces exigen las nuevas condiciones históricas. Y es esto lo que puede explicar tanto las limitaciones que encuentra en el código Modernista la nueva sensibilidad en fermento, como las orientaciones y características que el nuevo proyecto renovador adquiere y que van a diseñar la fisonomía de conjunto de ese período (234).

Osorio resume lo que esta reconfiguración mundial trajo a Latinoamérica: el dominio de la zona por parte de los Estados Unidos con la consiguiente actuación de los monopolios sobre la economía, para configurar así el inicio del imperialismo. También como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, se produce una crisis en el comercio exterior que induce a sustituir importaciones. En última instancia, esto fortalece a las burguesías locales; aumenta las capas medias y la pobreza en las ciudades. Por otro lado, se debilita el poder de las oligarquías agrarias y su influencia política. Todo ello lleva a que los valores rurales y oligárquicos queden desplazados, y se ceda paso a un período de crisis y cuestionamiento (Osorio, 1981: 236-237).



En la novela, Carlos Astorga es precisamente un personaje imbuido en esta nueva era comercial, que Teddy desconoce, al ser heredero de una gran fortuna aristocrática:

Llegó al Edificio Wiese. En el ascensor pidió:

-Tercer piso.

Junto con él ascendieron otros agentes, gringos y criollos. Preguntó al ascensorista:

- ¿La oficina de la London Peruvian Oil?

-316

-Gracias.

Llegó al 316. Underwoods. Facturas. Letras. Rumor de escribientes. Discusiones de créditos. Se acercó un empleado, joven y perfumado:

-¿El señor?

-Deseo ver al señor Astorga.

-Su tarjeta, tenga la bondad. Tome Ud. asiento.

Teddy contempló un rato lo que era una oficina. Todo el barullo, toda la rapidez mecánica y ordenada de ese sport tan lleno de emociones que es un negocio. Mujeres y hombres ante los inmensos libros: Cuentas corrientes. Diario. Facturas. Mayor. Créditos (106-107).

En el país, este período fue vivido dentro del ciclo de vida de la "Patria Nueva" instaurada por Augusto B. Leguía en 1919. En este lapso de tiempo se hicieron presentes los cambios que introdujeron la modernidad: cambios en la configuración social y transformación del desarrollo urbano de la capital. Mirko Lauer (1982), en un artículo dedicado a la vanguardia poética, resume adecuadamente cuál era el panorama en estos momentos en el país. Además cita a Duque como precisamente un texto narrativo que recrea varios de los elementos de la época:

Sin embargo el vértice de la modernidad se encontraba en Lima, como ya lo había anunciado Valdelomar en su sorites insolente sobre el Perú, Lima, el Jirón de la Unión, el Palais Concert y su persona. Y esa modernidad limeña tuvo nombre político: era la prolongación de la "Patria Nueva" decretada en 1919 por el presidente Augusto B. Leguía (otra víctima de la crisis de los 30); era el auge de una "nueva oligarquía"; era la solvencia que enmascaraba la crisis en gestación, y que fue creando el humus de la modernidad.



Refiriéndose a aquellos años, dice Jorge Basadre (1963: 4051)¹ que "entre 1925 y comienzos de 1930 los acontecimientos de la vida peruana no fueron los de carácter político sino los de orden hacendario, los relacionados con las obras públicas y los que pertenecieron al plano internacional".

Ricardo Martínez de la Torre (1948: I, 69, 72-74)² es más específico al referirse al habitat de aquellos nuevos ricos (de los que hay una regular descripción en la novela *Duque* de José Diez Canseco): se intensifica el desarrollo urbano de la capital, con obras públicas que benefician sobre todo a la nueva clase dominante: los costos de esas obras son trasladados a la población y producen así un proceso de concentración de la propiedad urbana; la importación de automóviles aumenta (5,082 en 1926, 6,090 en 1927, y 8,140 en 1929), y al lado de ellos la prostitución, el juego y el militarismo (se refiere a todo el período Sánchez Cerro-Benavides, que duró hasta 1939) (80-81).

Estos hechos están dentro de una renovación literaria amplia y difícil de catalogar que, a primera vista, incluso puede abarcar tendencias opuestas, citando nuevamente a Osorio Tejeda (1981): "Estas dos polaridades serían el criollismo o mundonovismo, por una parte, y los diversos brotes vanguardistas por la otra. Entre ambos polos, ora aproximándose a uno ora al otro, oscila y se concreta la producción literaria de la primera postguerra" (240). Resulta paradigmático que Diez Canseco sea considerado un autor máximo del criollismo (cfr. 1.2.1), y haya sido influenciado por la vanguardia en parte de su obra, como de igual modo es sintomático que en la novela el campo quede enclaustrado en sólo parte de un capítulo, el XVI, mientras que el resto del texto narrativo no sólo recrea la ciudad, sino la velocidad del cosmopolitismo. Esto confirma la interdependencia entre los que han sido catalogados como movimientos de la época.

¹ La cita corresponde a Jorge Basadre, Historia de la República del Perú. Lima: Ediciones Historia, diez volúmenes, 1963.

² La cita corresponde a Ricardo Martínez de la Torre, Apuntes para una interpretación marxista de historia social en el Perú. Lima, edición del autor, tres volúmenes, 1948.



3.2 Distinción de novela de vanguardia

Coincidimos con Gustavo Pérez Firmat en que una característica importante en la concepción de una novela de vanguardia es lo que él nombra "efecto neumático" (1982: 42). Para entenderlo, es importante tener en cuenta que el nuevo tipo de novela que la vanguardia buscó estaba claramente opuesto a la de estilo tradicional, tipo siglo XIX, asociada a imágenes de solidez arquitectónica. Con este concepto de efecto neumático, Pérez Firmat hace referencia a uno de los principios nucleares en la narrativa de vanguardia: la levedad y la disolución. Dicho efecto actúa difuminando los límites y disolviendo las firmezas ya asumidas tradicionalmente para el género; esos modos estables se deshacen, se incumplen o quedan a medio hacer: "In the most general terms, the architectural impulse reflects an ideology of fabrication, while the pneumatic effect reflects an ideology of deconstruction" (49). Dicho aspecto origina, además de una presencia recargada de imágenes relacionadas con la evaporación y los elementos gaseosos, un principio que influye en la formación de personajes, trama y estilo, planteándolos constantemente como un inicio, como una reconfiguración, sin que lleguen a adquirir solidez. Sin embargo, por ello su final sería paradójicamente aquello de lo que huye: una novela con una forma establecida como la del XIX.

Este modelo de texto exige más del lector, desde el momento en que lo obliga a solidificar cosas que quedan etéreas, a tomar decisiones y llenar espacios en blanco. En la configuración de una obra con estas características el papel del narrador es primordial, ya que se espera que sea a través de él que se brinde seguridades, aclare perspectivas y marque parámetros (Pérez Firmat, 1985):



Inside a novel one can generally locate a central controlling consciousness -be it that of an omniscient narrator, that of a character narrator, or that of a simple character- which orders and places in perspective the events that constitute the narration. Though this consciousness does not limit the possibilities of interpretation altogether, it does establish a certain tone, a certain attitude and distance toward the narrated material. It supplies the text with a "reality principle" that channels the reader's range of response. It functions thus to exercise control over events, to police them, and by so doing convey to the reader a certain general impression of the work's contents (103).

Las funciones a las que alude la cita y que se pueden identificar como de control y testimonial (cfr. 2.2.2) son precisamente aquellas de las que carece casi todo narrador en este tipo de novela, según señala más adelante: "The erosion of narrative authority that *Escenas* illustrates applies generally to all of vanguard fiction" (113). El narrador falta a sus funciones porque no maneja a satisfacción todas las perspectivas ni todos los hechos. Así, las crisis de identidad que suelen sufrir los personajes en estas novelas, también las sufre quien narra.

Otra característica señalada por Pérez Firmat (1985), que se suma a configurar lo que es el narrador para la vanguardia, es la recreación de otras novelas en su interior: quien narra habla con una voz prestada. La novela vista de este modo funciona como un pastiche, lo cual disminuye la efectividad o el poder de las identidades que la manejan, entre ellas el narrador, ya que sólo proceden mayormente como antologistas: "For anthologist and author are contrary callings. One gathers; the other begets. One extracts; the other infuses" (113). Es más aun, se estila que los personajes de estas novelas sean escritores improductivos o incapaces: El profesor inútil de Benjamín Jamés, Superrealismo de Azorín, Tres mujeres más equis, de Felipe Ximénez Sandoval (111-113). Esta característica es parte del efecto



neumático, de especular sobre las posibilidades de la novela y no ser capaz de concretizar alguna, porque hacerlo implica, en el fondo, llegar al lugar de donde se parte.

Las características señaladas no son de menor importancia, sino todo lo contrario, ya que queda demostrado que es través de ellas que se busca que una entidad como el narrador cumpla con el espíritu de la novela de vanguardia. No obstante, ello no ocurre en Duque. Aun cuando la parodia sea un elemento fuerte en ella (cfr. 4.3.2), el narrador no es sólo un antologista.

En contraste, sí podemos afirmar varias de las características aludidas en La casa de cartón, publicada en 1928: en el título, en el protagonista, en el argumento y en el narrador. Esta obra, que se ha coincidido en señalar en reiteradas ocasiones como una de las más logradas en su actuación en la prosa vanguardista, resulta ser precisamente una clara influencia sobre Duque, tal como lo ha señalado Tomás Escajadillo entre otros. El estudioso ha resaltado en más de una ocasión la influencia de La casa de cartón, en tanto novela de marcada prosa vanguardista en relación con la novela corta "Suzy" y con la novela que nos ocupa (Escajadillo, 1971, 1973B y 1998). Al respecto es necesario recordar que aunque "Suzy" apareciera en 1930 y la novela Duque en 1934, la redacción de esta última puede ser considerada incluso anterior, según lo consignan las fechas de redacción que aparecen hacia el final del texto: mayo de 1928 - mayo de 1929 (Escajadillo, 1997: 53).

Esto es precisamente lo que con una mirada lúcida resalta Mario Vargas Llosa (1959: 13). Ve en la novela de Adán un testimonio poético, sensorial, intuitivo, no racional. Señala que Mariátegui cometió un equívoco al ver en esta obra una novela,



ya que en una obra narrativa el elemento racional predomina: episodios de acción, los escrúpulos de una conciencia, el vigor de una personalidad. En cambio, en un texto poético lo que se transmite es una sensibilidad y juzgamos la obra por la riqueza de ésta. Coincidimos plenamente con Vargas Llosa en que Martín Adán no se propuso redactar un documento objetivo sobre el Barranco de principios de siglo, sino transmitir las impresiones, sensaciones y emociones que este balneario le significó. Sin embargo, precisamente por ello es un modelo de novela vanguardista en la que el elemento gaseoso propio del efecto neumático (nubes, aire, burbujas, etc.), tan presente en La casa de cartón, es muy importante. Así, aun cuando existen en Duque elementos que reflejan la influencia del momento, debe quedar claro que por los argumentos expuestos no estamos asumiendo Duque como una novela de vanguardia.

Otra de las características que apoya este hecho es la importancia del absurdo vital en la formación de un héroe en este tipo de novela (Buckley, 1973: 101-103), lo cual corresponde a un personaje como Ramón (Martín Adán, 1997):

Empezaba a vivir... El servicio militar obligatorio... Una guerra posible... Los hijos, inevitables... La vejez... El trabajo de todos los días... Yo le soplé delicadamente consuelos, pero no pude consolarlo; él jorobó las espaldas y arrugó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! (27).

Es más aun, sus poemas, "Poemas Underwood", tienen como centro este absurdo vital: "Pero los hombres se empeñan en amarse los unos a los otros/ Y, como no lo consiguen, acaban por odiarse./ Porque no quieren creer que todo es irremediable" (62).



En cuanto a Teddy, su actitud desengañada y escéptica hacia el amor dista de ingresar en un verdadera profunda vivencia:

- ¿Qué quiere Bati? Así soy; un poco rudo y un poco frágil. Mis sesenta kilos me permiten una dualidad amena. Bebo poco. A veces me emborracho totalmente. Creo que todo es malo, cuando no es estúpido. Nunca siento tedio; no conozco el encanto del bostezo. Cuando el resto me aburre, me aíso y siempre termino sonriendo. Oye, cacao con cognac... (17).

En realidad el autor implícito construye la trama a partir del hecho de que tal escepticismo en Teddy no es tan firme como su falta absoluta de lucidez y carácter. En este sentido no creemos que exista correspondencia entre él y el héroe vanguardista. Incluso es posible asumir que en Crownchield este absurdo vital, que en algún momento él cree poseer, queda ridiculizado con el enfrentamiento a su carencia de capacidad de discernimiento.

En cuanto a las heroínas de este tipo de novelas, el apartamiento es casi total. Las características (Buckley, 1973: 145-146) -una mujer compleja libre de trabas, misteriosa, cambiante, difícil, del tipo de Catita o Lulú- no son las que pueden reconocerse en Beatriz.

3.3 Influencia vanguardista

3.3.1 Eclecticismo

Para llegar a vislumbrar la diversidad de escuelas que hubo en la vanguardia europea puede bastar la respuesta que Guillermo de Torre da a una encuesta iniciada por Miguel Pérez Ferrero, aparecida en La Gaceta Literaria el 1 de junio de 1930 (Buckley, 1973: 406-413). En ella de Torre afirmaba lo siguiente: "Pero la vanguardia,



tal como yo la entiendo, en su sentido más extenso y mejor, no ha significado nunca una escuela, una tendencia o una manera determinada. Sí el común denominador de los diversos "ismos" echados a volar durante estos últimos años" (408). Entre estos "ismos" citaba los siguientes: futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitismo, panlirismo, entre otros. Ello puede dar cuenta de la real diversidad de este momento y de lo inapropiado de una perspectiva simplificadora para el análisis. Creemos que del mismo modo ecléctico debe asumirse la influencia sobre una novela como Duque.

Mirla Alcibíades da una idea de lo que registró, en general, una revista como Amauta³ del espíritu de las letras vanguardistas en nuestro país (Alcibíades, 1982):

Estos artículos se integran a *Amauta* con el objeto de ayudar a entender en su complejidad el proceso renovador de las letras y las artes peruanas y continentales, como parte del proceso renovador global que se desarrolla en el período inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial. En su mayoría son la expresión de un sentimiento de ruptura, de un descontento, de una inquietud en todas las manifestaciones de la vida social, tanto en lo económico, lo social, lo político y lo cultural (123).

Estuardo Núñez da los siguientes datos útiles que ayudan a situar el grado de compromiso de Mariátegui hacia el movimiento (1977):

En una fecunda estada de más de tres años en el viejo mundo, entre 1919 y 1923, Mariátegui tuvo oportunidad de asistir al surgimiento de los movimientos de vanguardia europeos; durante esos años de la post-guerra, el dadaísmo, el cubismo, el ultraísmo, el creacionismo y los nuevos arrestos del futurismo, antes del surgimiento del surrealismo (57).

³ Para mayor información sobre revistas de vanguardia en el Perú es posible consultar a Harald Wentzlaff-Eggebert Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991. Contiene un listado de todas la revistas del movimiento en el Perú.



Son dos criterios complementarios los que han guiado nuestro estudio de la influencia vanguardista en la novela. Por un lado es necesario reconocer la relación entre los movimientos y la influencia de los rasgos generales y compartidos, a la vez que no es posible obviar la presencia especial de algunas escuelas, en este caso el surrealismo y el futurismo, las mismas que fueron de importante repercusión en Latinoamérica.

3.3.1.1 Contexto de la influencia del surrealismo

Franco Fortini define el surrealismo teniendo en cuenta tres aspectos (1962: 4-9): desde su concepción del hombre, desde su modo de indagación y como un conjunto de comportamientos prácticos. Como concepción del hombre es un modo de plantear su naturaleza y sus posibilidades; en tanto que como indagación está ligado a experiencias populares: sueños, visiones, alucinaciones, etc; a la vez que también implica un conjunto de comportamientos prácticos tanto morales como políticos.

Fortini clasifica en tres fases distintas la existencia del surrealismo (8-9). La primera, de 1919 a 1925, comprende el momento en que el surrealismo se separa de otros movimientos y se inicia en las técnicas de exploración del subconsciente, a la vez que plantea sus fundamentos teóricos. El primer manifiesto surrealista redactado por Breton corresponde a 1924. En su segunda etapa de 1925-1930, las obras están más logradas y la participación en política adquiere vital importancia; a este período corresponde el segundo manifiesto surrealista aparecido en 1929, en que Breton



vuelve a definir el surrealismo. En su última etapa, 1931 hasta el inicio de la guerra, el surrealismo se difunde en todo el mundo con el predominio de sus técnicas tradicionales. En 1942, en Estados Unidos, Breton redactó "Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no".

Este movimiento, por causa directa de su orientación, terminó asociado a un compromiso político. Era parte de su aspiración apoyar a sectores políticos encaminados a revertir el orden social. Son estas conclusiones, ciertas desde la teoría, las que animan precisamente a intelectuales peruanos como Mariátegui. En el país, su temprana recepción se debe precisamente a su esfuerzo. En Variedades, se refería específicamente al surrealismo en los siguientes términos (Mariátegui, 1959):

Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido, contra lo que baratas experiencias pueden sugerir, la significancia ni el contenido histórico del suprarrealismo. Los otros movimientos se han limitado a la afirmación de algunos postulados estéticos, a la experimentación de algunos principios artísticos (46).

Amauta apareció en setiembre de 1926 y le permitió a Mariátegui mantenerse atento al panorama literario. La publicación, durante su trayectoria hasta setiembre de 1930, siguió de cerca los acontecimientos en torno al surrealismo, en el cual él resaltó la importancia de su acercamiento a la política. Así en la revista quedaron registrados varios momentos importantes, como los orígenes en "dadá", su fundación, el primer manifiesto de André Breton, las crisis y el segundo manifiesto. En sus números aparecieron las colaboraciones de Moro, Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán y Xavier Abril, entre otros (Núñez, 1977: 57- 59). José Diez Canseco tuvo inevitablemente contacto con esta realidad no sólo por ser Amauta de la importancia ya reconocida para los intelectuales de la época, sino



porque además de ello colaboró con la revista en los números 27 y 28 que corresponden a noviembre-diciembre de 1929 y enero de 1930 (Escajadillo, 1973A: 61).

Así, teniendo como pauta estas fechas y las aparecidas al final de la novela como fechas de redacción, se puede suponer una escritura casi en paralelo entre "El gaviota" y Duque, en el momento mismo de la ebullición del surrealismo en el Perú.

3.3.1.2 Contexto de la influencia del futurismo

En cuanto al futurismo es posible consignar algunos datos en torno a su presencia en Latinoamérica. En 1909, en París, Marinetti publica el primer manifiesto futurista "Le futurisme"; en Milán en 1912 se publica el segundo manifiesto, "Manifiesto técnico de la literatura futurista" y el "Suplemento", y en 1913 Guillaume Apollinaire publica el manifiesto síntesis "L'Antitradition futuriste" (Müller-Bergh, 1982: 157). Tal como señala Müller-Bergh citando a Trotsky (1982), la esencia de este movimiento captó el ritmo de los nuevos tiempos, de la acción, del ataque y de la destrucción; de allí su influencia y su difusión en Latinoamérica:

Por ello, es muy probable que el sistema futurista sirviera, efectivamente, como el catalizador principal de la vanguardia latinoamericana. En un continente predominantemente rural, "el reino mecánico" -la industria, ciencia y tecnología- deslumbraba por su novedad y seducía por su promesa de cambio, posiblemente aún más poderosamente que en el Viejo Mundo. En todo caso, los datos en las publicaciones periódicas de la época parecen apoyar esta hipótesis, y es aleccionador notar que Marinetti le pide a Rubén Darío que colabore en la revista *Poesía*.

En 1909 Ramón Gómez de la Sema ya había traducido "Fundación y manifiesto de Futurismo", de Marinetti, para el número 5 de *Prometeo*, y al año siguiente había publicado "Proclama futurista a los españoles", escrito por el mismo autor, para el número 20 de esa revista, que también circulaba mucho entre los intelectuales americanos (157-158).



En Amauta 10, correspondiente a los meses de octubre a diciembre de 1927, apareció un artículo escrito por F.T. Marinetti (1927: 20-30), al cual acompañó una fotografía del mismo firmada con una dedicatoria a José Carlos Mariátegui. En dicho artículo, en el que Marinetti discurre sobre las formas que debe adoptar la crítica en los nuevos tiempos, se hace énfasis en la velocidad que se debe imprimir al texto:

Los futuristas pensamos que la crítica en sus formas actuales, usadas por el diario, no responde ya a las necesidades del espíritu moderno enamorado de exactitud, velocidad y simultaneidad [...].

Obtener la máxima síntesis eliminando toda repetición, toda divagación, todo circunloquio, toda fraseología decorativa (29).

Ciertamente la influencia del futurismo en una ciudad como Lima, en donde la ruralidad se vivía tan plenamente en las primeras década de este siglo, debe haber sido significativa. Puede considerarse que su mayor influencia se dio en cuanto al ritmo de la prosa y el verso (Müller-Bergh, 1982):

En el campo de las letras la nueva generación vanguardista ha de romper decididamente el ritmo de la prosa y el verso, tanto como las imágenes y formas tradicionales decimonónicas, en un intento por negar y deshacerse de todo conservadurismo anterior logrado por el pasado inmediato e inscribirse imperiosamente en la contemporaneidad (153).

Así se lee en el Primer Manifiesto Futurista escrito por Marinetti lo siguiente de los acápites 3, 4 y 5 (Osorio, 1988):

3.- La literatura hasta hoy ha glorificado la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros, por el contrario, queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo.

4.- Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil en carrera con su caja ornada de tubos como serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece precipitarse contra la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samoctracia* [sic].

5.- Queremos cantar al hombre que maneja el volante, cuyo eje ideal atraviesa la tierra, lanzada a su vez por el circuito de su propia órbita (21).



Este texto se publicó en el número 11 de la Revista de la Universidad en Tegucigalpa, Honduras, a tan sólo 8 meses de su aparición en Le Figaro de París. Esta primera traducción en Hispanoamérica, puesto que en España ya había aparecido una traducción en la revista Prometeo, constituye una prueba de la rápida difusión del manifiesto (Osorio, 1988: 21).

El ritmo adquiere la calidad de la velocidad tanto en imágenes como en ritmo. Esa misma rapidez es la presente en la novela, la cual recurre a procedimientos sintácticos para lograrla. En Duque, los personajes están movilizándose constantemente en auto. Su visión está marcada por esta perspectiva, tanto por la aceleración como por las imágenes que se suscitan por observar en continuo movimiento.

Es importante anotar que la vanguardia en Latinoamérica fue ecléctica y es así como asumimos la influencia sobre la novela. Se destaca el posible protagonismo del surrealismo y el futurismo, pero evidentemente en un contexto generalizado que asume algunos rasgos. Bajo el nombre genérico y abarcador de "vanguardia" se supone la influencia de los movimientos de la época que buscaban retratar la nueva sensibilidad, y que en el caso de Duque se manifiesta en datos concretos (Müller-Bergh, 1982):

Es de notar que una de las características sobresalientes del vanguardismo hispanoamericano consiste en que mientras algunos autores geniales de las escuelas más o menos definidas del 'arco iris ideológico' logran imprimir su cuño individual a todo lo que escriben, por lo general los ismos que acabamos de comentar no se dan en estado químicamente puro. En lugar de ello, la inmensa mayoría se destaca por una actitud ecléctica, que acepta gran parte de las tendencias innovadoras modernas, a fin de adaptar las más oportunas a las nuevas circunstancias americanas.

[...]

○ para seguir la metáfora del poeta chileno Juan Florit, la vanguardia es un inmenso tablero donde '... el arte juega con las fichas/ del dominó de las



escuelas/ creacionismo/ superrealismo/ futurismo/ dadaísmo/ ultraísmo/ simplismo' " (156).

Del mismo modo, José Carlos Mariátegui señaló el eclecticismo que distinguió a Amauta. Se puede leer en el párrafo inicial de la presentación del primer número correspondiente a setiembre de 1926 (Osoño, 1988):

Esta revista en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro de un mundo nuevo. La inteligencia, la coordinación de los más volitivos de estos elementos, progresan gradualmente. El movimiento -intelectual y espiritual- adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de Amauta entra en una fase de definición (191).

3.3.2 Ritmo e imagen

Saúl Yurkievich acierta en enumerar los cambios que alteran la sensibilidad del momento y contraponerlos con los intereses de la vanguardia (1981: 351-354): comunicaciones rápidas, cambios en el mundo rural y artesanal, la ampliación desordenada de la ciudad. Estas innovaciones llevan a querer transmitir la velocidad y el cambio a través del collage, de sensaciones superpuestas que contraponen segmentos extraídos de contextos disímiles para unirlos en conjuntos casuales. En busca de ello, hay concentración en la agilidad del lenguaje, el simultaneísmo del cine y la economía de la expresión a través de la elipsis y la parastasis.



A través de la elipsis, eliminación de varios de los elementos propios del enunciado, se llega a conformar oraciones que tan sólo contienen una frase nominal. Lo aparentemente aleatorio de los elementos tomados para esta sucesión cumple con estimular la representación completa de personajes y lugares. Estos sintagmas se acumulan uno detrás de otro, con el mismo objetivo y a veces con la misma estructura constituyendo una parastasis.

El recurso se encuentra en la enumeración caótica presente en la novela. Según la define Estuardo Núñez (1976), siguiendo a Leo Spitzer, consiste en un modo de enumeración de forma "expresiva intensa y hasta violenta, de gran impacto sobre el lector; corresponde a la inquietud del hombre de nuestra época, aquel que pertenece a una sociedad convulsionada, industrial y pluralista, vibrante, insegura, en transición" (3). El recurso es utilizado generalmente en las descripciones.

El que los elementos no correspondan a una visión lineal de la realidad y el que sólo se tome de ellos un aspecto expresado en un frase nominal facilita que dichos procedimientos sean ubicados como mecanismos muy utilizados en la vanguardia (Saúl Yurkievich, 1981):

La estética de lo inacabado, de lo fragmentario y lo discontinuo encuentra su mejor resolución formal en el *collage*. Inaugurado por la pintura, se hace aplicable pronto a todas las artes. El *collage* contrapone segmentos extraídos de contextos muy disímiles que se ensamblan en conjuntos figuradamente transitorios, casuales, sin perder su alteridad (354).



En la presencia de este procedimiento en la novela puede existir una clara influencia de La casa de Cartón. Tal como lo señala Estuardo Núñez (1976), esta obra utiliza la enumeración caótica como recurso estilístico importante:

El enumerar llegó a ser por momentos la única razón de ser del estilo, su consustancial estructura. Casi todo el resultado se edificó sobre el enumerar talentoso y sugestivo.

[...]

Son casi fabulosos el acierto, la facilidad y el talento derrochado por Martín Adán en ese arte de enumerar. Sin orden lógico ni congruente (15-16).

En La Casa de Cartón es posible encontrar (Martín Adán, 1997):

Y en el fin de ella, Miss Annie Doll era un crío rojizo amamantado con biberón sanitario. Leche sintética, carne en conserva, alcohol sólido, siete años de liceo deportivo, renos y ardillas, viajes a China, colecciones de arqueología en una maleta de Manchester en que cabe la civilización entera, tabletas de aspirina, olor de aserrín de los comedores de hotel, olor de humo en alta mar, abordo ... [...](30).

Señala Estuardo Núñez que José Diez Canseco utiliza el recurso en Estampas mulatas para describir el ambiente limeño, como en el "Km. 83", "Jijuna", "Gaína que come güebo" y "El Gaviota". En realidad parece ser un recurso que utilizó durante toda su producción. En este tiempo es que Adán y Diez Canseco llevan el rasgo a su máximo uso en la prosa (Núñez 1976: 20-22).

Considerando que la redacción de Duque puede ser anterior a varias de sus estampas, es factible perfilar la formación de este estilo en la novela. En ella se encuentran estas descripciones aceleradas en la presentación que hace el narrador de los personajes:

Polo, Pitigrilli, Oxford, tennis, Austin Reed, cabarets, cocaína, pederastas, golf, galgo ruso, caballos, Curtiss, Napier; ¡Teddy Crownchild Soto Menor, hombre moderno! (12).



[...] fué al encuentro de Carlos Astorga Rey, gerente de compañía petrolera. Capital suscrito: catorce millones; erogado: siete y medio. Cuarenta y cuatro años. Sedimentos europeos. Auténticas aberraciones atribuidas por la maledicencia. Chauffeur bellísimo. Packard Eight. Anillo con escudo de armas de su invención. Pulcro, galante, correcto, exacto. Vaga mirada de los ojos incoloros, que a veces se hacía dura y recta como chorros de esperma (14).

También se describen las multitudes tan propias de la nueva realidad de la ciudad. Al hacerse bajo este procedimiento se logra la existencia de la diversidad en la unidad, de tal modo que la multitud adquiere protagonismo propio. Este recurso brinda no sólo la percepción imbuida por la rapidez, nueva vivencia propia de los tiempos, sino que en muchas de las descripciones presentes en Duque a la aceleración se debe aunar la complejidad de la experiencia convocada y la exaltación de los sentidos; ya que en varios casos no sólo se describen los objetos en tanto visión, sino que a ellos se une la caracterización en tanto olor y sonido :

Electricidad en el ambiente. Los nervios quieren saltar, estallar en carcajadas, en aplausos, en denuestos. En el tendido de sol, match de box. Policías, carcajadas. Son las tres y media, pues toda la plaza silba impaciente. En el palco oficial aparecen unos señores. A una seña, clarinada que es aplaudida (76).

Poco a poco van llegando espectadores. Ingleses rojos y tiesos. Yanquis deslavazados y reilones. Tufo de Capstan. Alientos de whiskey. Después siluetas claras y ágiles de mujeres. Saludos, sonrisas. Dos jugadores con camiseta de jersey rojo. Ambos portando palos y foetes. Uno, inglés criollado. Otro, criollo inglesado (111).

También se describen escenarios, sobre todo los nuevos espacios ciudadanos en los que se convocan los mayores cambios de la modernidad, como nuevos espacios para la remozada vida social:



Los frenos se quejaron. Cuartel de artillería convertido en Country Club. Postrer esfuerzo de la sociedad elegante por hacer su último baluarte. Imposible: el Ministro de Fomento concurre a veces (1). Enormes girasoles listados -rojo y verde, azul y amarillo, blanco y celeste- servían de sombrillas. Academia de idiomas en que todos repetían, a un mismo tiempo, distinta lección. Sol de chicha de jora y ají. Inmenso panorama de piernas procaces. La gente ha venido ha jugar golf para tomar cocktails. Autos en anfiteatro presenciando con los faros absortos el barullo multánime. Boys discutiendo propinas. Los mozos, telegramas blancos, cruzan raudos con bandejas floridas de copas. Risas de rondín palomillas. Sweaters, como polícromos lomos de insectos. Alegría de whiskey and soda.

(1) Marzo de 1928 (15-16).

Diez y media. Lawn tennis. Flores, árboles, risas, sol. Fuerte alegría del sport. Pujanza, brío, audacia, todo sin objeto. Hizo llamar al administrador (36).

Club Nacional. Amplia escalinata lujosa. En los corredores, en el gran hall central, grupos de hombres alrededor del cocktail matinal. Ambiente fresco, claro, sencillo, elegante, lujoso. De pronto, risotadas que festejan un último chiste. La Venus de los Médici preside desnuda y clara el ambiente cordial (74). [El subrayado es nuestro].

Se debe resaltar en estas descripciones las que corresponden al centro de la ciudad, lugar primordial que reúne los elementos que componen el nuevo decorado. En ellos resulta central la presencia de los avisos luminosos y los carteles cinematográficos. Ya Marinetti había escrito, en el artículo aparecido en Amauta (Marinetti, 1927: 29-30), sobre la importancia de los primeros para la imagen del nuevo decorado, "Los avisos luminosos han entrado en la sensibilidad artística de todos los habitantes de las grandes capitales" (29):

Jirón de la Unión. Plaza Zela con ciertas reminiscencias europeas. Sobre la derecha, San Martín contempla a las patas de su caballo rengo el mejor negocio peruano. Anuncios eléctricos faltos de atracción: Jabón Orión, leche St. Charles, lámparas Phillips, cerveza Cristal, Dodge Bros. De balcón a balcón, todo un episodio de un drama cinematográfico y truculento: Lucha de Almas. En las aceras los cartelones de colorines: Harold Lloyd, Priscilla Dean,



Mary Pickford, troupe de Mack Sennet. Victrolas que desmayan tangos y vales. A veces al fox de moda:

¡Adolorido, adolorido,
adolorido el corazón! ... (22).

Llegaron a la Plaza de Armas. Un pelotón de soldados, centinelas de Palacio, le detuvo un rato. Las gentes apresuradas cruzaban por las aceras con una urgencia de negocios. Prosiguió por la calle de los Bodegones. Gentes, autos, tranvías. Claros lucían los escaparates. Torbellino y baraúnda de la lucha por la vida. Llegó al edificio Wiese (106).

Todas estas descripciones crean un cuadro para el lector implícito, quien además percibe a un narrador, que gracias a la autoridad otorgada, conoce el ambiente descrito, pues se mueve con tanta facilidad en él. En este sentido, estos fragmentos son parte de la función testimonial (cfr. 2.2.2), pues cumplen también con mostrar el rango de dominio de la situación por parte de quien narra. Pero lo que hace que consideremos estas descripciones vertidas en enumeración caótica como característica de vanguardia es su modo ágil. Cada elemento es nombrado sin desarrollarse; el lector es conminado a pasar de uno a otro con rapidez. Naturalmente el lector implícito debe sentir, como lo señala Núñez (1976: 4), que ha habido un propósito de eliminar el detallismo que se podía consagrar a cada elemento en pos del dinamismo y que él mismo deberá completar su lectura con las sugerencias que quedan implícitas al pasar de un componente a otro velozmente, puesto que en cada caso se tocan sólo algunas mínimas características. Se enumera casi sin descanso, extensamente, y con elementos que la mirada no toma en una sintaxis lineal, sino en factores aparentemente dispersos, casi como fotografías superpuestas, lo cual nos lleva a la realidad del montaje y del cine. Tal como señala Estuardo Núñez (1976):

Constituye un proceso de enriquecimiento semántico que se asemeja un tanto al procedimiento cinematográfico de presentar imágenes simultáneas o de



vistas breves, rápidas y diversas que sugieren o insinúan situaciones paralelas o afines, las que no se despliegan explícitamente (4).

Respecto a la presencia de este recurso en la novela, ella misma resulta ser muy explícita, no sólo porque en los pasajes aludidos hayan aparecido carteles cinematográficos, sino porque el texto narrativo entrega una clave de lectura muy clara:

No supo qué hacer. Se quedó ideotizado en el centro de su dormitorio. Como un tropel de cinema, todas las escenas de su limeña [sic]: la rendición de Beatriz, su propia caída, la roulette del Country, los caballos, el tennis, su madre y Carlos, la carita reilona del cady del golf. Los ojos le dolían en un llanto sin lágrimas. Nada, nada sino la vergüenza (117-118). [El subrayado es nuestro].

Teddy percibe los contenidos de su conciencia como una sucesión de imágenes. Hay en este pasaje un deseo explícito de hacer presente un modo de percepción, propio de la ciudad y de los nuevos tiempos instaurados, que se reproduce en el estilo mismo de la narración.

Si bien es cierto que la enumeración caótica no es un recurso que se haya utilizado sólo en este período, sino que data de tiempos bastante lejanos y la encontramos en la literatura actual, en esta época su uso está marcado por el intento de reproducir en la prosa los cambios vertiginosos y desconcertantes de una época de gran transformación. Así, a través de las descripciones del narrador se reproduce la recién aceptada velocidad en la mirada ciudadina. Ello y la clara influencia cinematográfica de este procedimiento nos hacen pensar que es una muestra de influencia vanguardista, tal como ya lo había anotado Peter Elmore (1993: 85), al



señalar la intención de la sintaxis en imitar la marca acelerada de la ciudad y el efecto de montaje cinematográfico.

El influjo surrealista puede estar presente en este afán de describir privilegiando la imaginación del lector implícito para la concreción de los personajes o escenarios, a través de tan sólo la mención de algunos elementos. También se actualiza en las imágenes que resaltan la mirada de asombro frente a la nueva realidad de la ciudad, uniendo elementos aparentemente disímiles, pero que se encuentran ligados en lo que se experimenta como una primera vez de gozar la novedad de la modernidad. Esto hace que la percepción esté muy marcada por lo intuitivo y lo subconsciente. En el primer manifiesto surrealista de 1924 se da especial importancia a que esta visión se traduzca en un tipo de imagen especial. Así, Breton redactó (Fortini, 1962):

En el mismo período, un hombre tan modesto como yo, Reverdy⁴, escribía: "La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de un parangón, sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes. Cuanto más remotas y exactas sean las relaciones entre las dos realidades, tanto más fuerte será la imagen, tanto más rica de potencia emotiva y de realidad poética...", etc. (85).

Se puede afirmar que Breton describe el nacimiento de un tipo de visión; éste es el que está presente en las imágenes que intentan imprimir velocidad en la descripción que el narrador proporciona de este mundo. Tal como lo señalan Ramón Buckley y John Crispin, el hecho de describir la visión de la ciudad desde un automóvil implica el mayor reto frente a la descripción costumbrista (Buckley, 1973: 64). En

4 La cita corresponde a Nord-Sud, marzo de 1918.



Duque el narrador describe del siguiente modo el primer paseo en auto presente en el texto narrativo:

Todas las cosas en veloz huida hacia Lima: casas y árboles. La colilla del cigarro de Teddy siguió, dos segundos, los noventa kilómetros del Packard. La mañana partida en dos, como una sandía, por el auto. De pronto, sin avisar a nadie, Petronio enderezó al Country. La avenida rápida y airosa, se enrolló al cuello de Teddy como una bufanda (15).

Más adelante su percepción vendrá en reiteradas ocasiones desde la locomoción del auto:

Llegaron a la calle del Banco del Herrador. El policía dio la señal de parada. Un ómnibus cruzó vacío. Torcieron hacia San Pedro. Una garúa finita encendía el asfalto sonoro. Lentas, graves, once campanadas del reloj teatino. Lejanos cláxones solitarios. Algún perro vagabundo en un zaguán oscuro. Capotes azules de vueltas rojas. Sombra reluciente de faroles eléctricos. Un chino empujando su carretilla: ¡Emoliente, emoliente! Llegaron a la calle de Zavala (92).

Añádase que quien narra siente convocadas las imágenes más audaces a partir del automóvil, por su presencia y por la alteración que imprime a la visión del mundo:

Autos en anfiteatro presenciando con los faros absortos el barullo multánime (15).

El carro acomoda sus tres tentativas de marcha. Se achican los gringos que pastan en el link del golf. Un palomilla mea contra un sauce. Sol espeso de siesta apacible que interrumpe el viento corriendo contra el auto. Silencio de haber comido bien (18).

El faro posterior del Napier estaba rojo, congestionado de risa (27).

Toribio salió a la avenida. Un ómnibus cruzó espeso. Luego un auto. Otro auto. Una moto.
-Ya, niño...



El Citroen cruzó raudo como un foetazo, hacia el Arco Español, enorme cursilería morisca de cemento armado (36).

Los autos pasan, en un silencio considerado, con temor de interrumpir la siesta (43).

La importancia del desplazamiento en automóvil no es gratuita; pertenece al reto de una realidad novedosa en donde nueva tecnología imprime otros modos de vida (Müller-Bergh, 1982):

Después de las proclamas futuristas, el ferrocarril, tanto como las locomotoras, expresos, puentes de hierro, aeroplanos/hélices, metros, tranvías, transatlánticos, "puertos bruñidos" repletos de astilleros y arsenales de la marina, ascensores, fábricas, ciudades y chimeneas humosas, dínamos, electricidad, teléfonos, telégrafos, radiografías y cinematógrafos, en fin, todos los aparatos de la civilización industrial, vienen a ser uno de los temas preferidos de la vanguardia hispanoamericana y brasileña (166).

En la novela tiene relevancia la presencia del teléfono: los protagonistas se dan cita a través de comunicaciones telefónicas:

-¿Hello? ¿Quién llama?

-...

-¡Cinco minutos! ¡Sí, ya!

-¡Sure! ¿En tu carro? ¡All right! (11).

-Hello? Sí, habla Crownchild.

-.....

-¡Oh Batí! ¿Qué hay, mi vida?

-.....

-¿Te gustó? Pero muy mejorado por el fotógrafo.

-.....

-Ya lo creo, ¡enchanté! ¿a las diez?

-.....

-Sí, mi amor, hasta ahora (66).

Además el punto de partida de la historia es el desembarco de Teddy y su madre del transatlántico que los ha traído de Europa a Lima después de catorce



años, en tanto que la historia termina con el embarco de estos mismo personajes esta vez con destino a Valparaíso y posteriormente a Buenos Aires. La presencia de este medio de transporte, moderno para la época, está enmarcando la historia.

Todos los recursos descritos buscan definir un tipo de sensibilidad ciudadina, y por lo tanto conflictiva, desafiante y veloz. No resulta casual que sea justamente el capítulo XVI que transcurre en el campo, el espacio en donde esta opción desaparece. La descripción es lineal y pausada en tanto que los personajes abandonan el auto y se transportan en caballos. El narrador describe del siguiente modo:

Camino terroso bordeado de sauces. Entre las bardas, salta el maíz dorado y lucen encarnados chirotes chismosos. Las cañas-dulces finas, altas, asoman sus frágiles abanicos de hojas sinoples. Pasan arrieros que saludan -vieja costumbre pueblerina- destocándose humildes. En las vedas del camino corren acequias claras. Se encienden los trinos. Helechos espesos festonan el ritmo pausado de las aguas parteras (84).

La diferencia de escenarios, siendo éste el único capítulo que transcurre en el campo, es más que esa simple evidencia. En realidad se está contraponiendo la sensibilidad ciudadina a la urbana. En "Poemas Underwood" existe un verso que enfoca esta diferencia de visiones (Matín Adán, 1997): "Nací en la ciudad, y no sé ver el campo" (63). Pero si eso es lo que le puede acontecer a un personaje como Ramón, quien está inscrito completamente en la visión urbana, lo que podemos sentir a través del discurso del narrador en Duque, es que él de algún modo se encuentra entre dos visiones. La visión del campo, la nostalgia por lo que no va a estar más allí, aparece perdida en un único capítulo frente a la ciudad, con sus contradicciones y falsedades, para la cual una útil herramienta es la ironía.



CAPÍTULO 4

SÁTIRA, IRONÍA Y PARODIA

Una de las características resaltantes en Duque es la presencia del humor. Éste se ubica en varios elementos presentes en el texto: en las situaciones argumentativas, en los diálogos y pensamientos de los personajes y en el narrador.

4.1 Presencia del humor

El humor presente en la novela se orienta a formar un retrato de la sociedad involucrada en el texto: los enredos argumentativos pintan a los personajes; sus diálogos y pensamientos los muestran tal como son y el narrador los describe en el mayor tramo de su participación. Si es que unimos estos factores, comicidad mordaz, censura y ridiculización de un grupo, es evidente la presencia de la sátira. Pero no sólo este género de la comicidad se encuentra presente en Duque sino también la parodia, ambas utilizando el recurso retórico de la ironía. Ya sea que se trate de sátira, de parodia o de la presencia de la ironía, lo que hay en el trasfondo es la comicidad del ridículo.



La sonrisa cumple un papel muy importante en el texto y encuentra en la participación del narrador uno de sus principales vehículos. Bajtin (1991: 466-468) señala en la risa la cualidad de destruir la distancia épica y en general, todo tipo de distancia jerárquica: "La risa es el factor más importante para la creación de la premisa de osadía, sin la cual es imposible la creación realista del mundo" (468).

Sigmund Freud, en El chiste y su relación con lo inconsciente (1986), resalta el principio transgresor al que impulsa la risa como uno de los elementos más placenteros presentes en la comicidad (117-118). Esta acción fortifica la crítica y el pensamiento: "El chiste queda ya reconocido como un factor de poder psíquico, cuya intervención puede ser decisiva. Los grandes instintos y tendencias de la vida anímica lo toman a su servicio para alcanzar sus fines" (118). El hecho es compartido por autor y lector, uno lo dirige y al otro le es exigido. El autor implícito reúne los elementos en los que la ironía resulta ser una clave de lectura, como los ya aludidos: argumento y personajes, a los que se puede añadir título y epígrafe, tratados más adelante (cfr. 4.2.2), y muy especialmente el narrador.

Quien relata los hechos en Duque guía la crítica de un mundo en donde nada es lo que aparenta ser. Precisamente este factor que une al narrador y al narratario transforma al oyente, según Freud (1986), (en el presente caso al lector implícito), de pasivo crítico a un activo agresor, quedando el humor en sí incluso en un segundo plano frente a la posibilidad de ataque (118-121). El gran placer resultante no es el de conocer los hechos narrados, sino el ser capaces de observar con la mirada juzgadora que el autor coloca en el narrador, es decir atacar esa realidad con juicios propios.



La relación entre sátira, ironía y parodia ha sido expuesta por Linda Hutcheon (1985: 52-60). En el recurso de la ironía, entendida del modo tradicional -dar a entender lo contrario de lo que se dice- existen dos principios básicos: contraste y juicio cuestionador. Ésta puede ser utilizada en cualquiera de los géneros de la comicidad. En Duque está presente tanto en la sátira como en la parodia, siendo una de las principales diferencias entre estos dos géneros la naturaleza intra o extra textual de sus objetivos.

Desde el aspecto semántico, la ironía se semeja a la parodia en que ambas marcan una diferencia por sobreimposición, en el caso de la parodia, de modelos y en el caso de la ironía, de significados opuestos. Pero en su efecto práctico, es decir de evaluación negativa, la ironía une objetivos con la sátira, no así con la parodia, que posee un registro amplio que va desde el homenaje hasta la ridiculización.

El ethos de cada uno de estos géneros es diferente, entendiendo por ethos la conexión entre el objetivo del autor y lo que se espera del lector implícito (Linda Hutcheon, 1985):

By ethos I mean the ruling intended response achieved by a literary text. The intention is inferred by the decoder from the text itself. In some ways, then, the ethos is the overlap between the encoded effect (as desired and intended by the producer of the text) and the decoded effect (as achieved by the decoder) (55).

La sátira y la parodia se pueden intersecar en dos posibilidades, según señala Hutcheon:

- Existe un género de la parodia que es satírico y su objetivo es centrar la atención en el discurso codificado.



- Además existe una sátira que es paródica, que tiene por objetivo algo que está fuera del texto narrativo en sí, pero que emplea la parodia como parte de un arsenal para conseguir sus fines satíricos. Creemos que este es el caso de Duque, según lo expuesto a continuación.

4.2 El recurso de la ironía

4.2.1 Definición y características

La ironía es definida como: "[...] decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje [...]" (Marchese, 1989: 221).

Para estudiar la presencia de la ironía, especialmente en el narrador, hemos utilizado como texto principal Retórica de la ironía (1986) de Wayne Booth¹. Lo que comúnmente se conoce en cuanto al uso de la ironía es que ésta hurga en la superficialidad de las cosas y destruye aparentes certezas haciendo evidente la contradicción.

Como bien apunta Booth, para empezar con su estudio se debe partir de la seguridad de la existencia de este recurso. En el capítulo primero, "Las formas de la ironía estable" (23-57), Booth estudia su definición, características y lo que él denomina su reconstrucción. Nombra ironía estable a aquella que da muestras ineludibles de su presencia; estas pruebas comienzan con la aceptación de que la

¹ Se cita a través de una versión traducida. El original en inglés, A rhetoric of irony, corresponde a 1974.



ironía existe cuando lo expresado no puede significar sólo lo que literalmente se puede entender, sino que debe implicar un ulterior y verdadero significado. Esta realidad que se puede compartir con la metáfora, el símil o la alegoría, en el caso de la ironía encuentra una particularidad en el carácter negativo de la intención.

Entre las características que presenta la ironía estable, Booth nombra las siguientes: la ironía estable ha sido construida intencionadamente por quien la produce, no es un azar del lenguaje, lo cual implica una ocultación, "decir sin decir"; por lo tanto, quien la posee en su enunciado, en este caso el narrador, se caracteriza por manejar con destreza y conocimiento la verdad, a la vez que exige revelamiento y reconstrucción (30-32).

En contraposición, la ironía inestable es aquella que se convoca sin el objetivo de reconstrucción de un sentido orientador. Esta categoría lleva a una concatenación de lecturas irónicas en donde ningún principio queda respaldado. Allí la ironía no nos muestra, a diferencia de la ironía estable, ningún revés de la realidad en que podamos colocar nuestra mirada con mayor certeza (304-310). No creemos que éste sea el caso de Duque, ya que la lectura irónica a que el texto invita lleva al lector implícito a una visión desacralizadora, pero que se constituye como cierta finalmente.

En general, los pasos que se deben seguir para reconstruir una ironía estable son los siguientes:

- a) Rechazo indiscutible del significado literal.
- b) Ensayo de alternativas que proporcionen sentido.
- c) Toma de una decisión sobre la intención del autor.



d) Elección del significado o conjunto de significados sobre los que se está seguro en cuanto a su aplicabilidad. Naturalmente estos pasos en la lectura suelen presentarse instantáneamente (36-40).

En Duque la ironía queda instalada desde el inicio:

Ante ciento catorce corbatas, Teddy se hallaba absorto. Indiscutiblemente Austin Reed -Regent St. London- eran unos salvajes. Y tuvo que confesarse que esas corbatas se las compró en un momento de inexplicable debilidad Para una toilette de mañana, de golf, de cocktails, ¿cuál habría de ponerse? ¿Esta acero? Absurdo, absurdo. Duque ladró alegremente (11).

Aquí existe la presencia del discurso indirecto, que alterna entre el estilo libre y puro. No se puede determinar con exactitud hasta dónde ingresa la presencia del narrador. ¿Es enteramente el pensamiento de Teddy? ¿Cuánto del narrador hay en él? Difícil determinarlo con exactitud. Indudablemente hay focalización interna: vemos la realidad del guardarropa a través de su mirada, y aunque dudemos en que exista una inclinación completa entre la actitud del narrador y el personaje, sí podemos intuir cierto cosmopolitismo compartido (cfr. 2.2.3.2).

Lo cierto es que bajo la dirección del narrador se inicia el texto en un tono irónico: indudablemente lo que se desea mostrar no es lo bien surtido del ropero de Teddy, sino lo absurdo y ridículo de la situación en una trama en la que poco a poco ese absurdo y ridiculez quedan al descubierto para sus mismos protagonistas, puesto que el narrador privilegiadamente siempre lo supo y lo mostró. Versus la mirada amplia de este extenso guardarropa está la intuición de una estrecha visión en el personaje.

Sin embargo, en el fondo de toda obra irónica lo que existe es una oposición cuyo desenmascaramiento muestra la verdad: lo que está en el fondo mismo del



texto es la contradicción. En el nudo central de la novela lo que tanto escandaliza a sus protagonistas es percatarse de ella. Es aquí donde el narrador cobra importancia ya que adquiere relevancia como el que siempre supo y compartió su conocimiento, lo cual le otorga una catadura moral superior.

La idea de trasfondo es valorar una mirada acuciosa y sagaz como fundamento para no engañarse por apariencias seductoras. Sólo los que han actuado de este modo han podido ver lo real desde el inicio, tal como lo hace el narrador. Se muestra a través de este tipo de mirada escéptica que sí es posible conocer lo que las personas verdaderamente son, a pesar de las apariencias.

4.2.2 Título y epígrafe

Booth anota que adicionalmente un texto puede presentar pistas que pueden asegurar que reclama una lectura irónica, tales como el título y los epígrafes (1986: 90-92). Ambas posibilidades son tomada por el autor. El título alude al galgo de Teddy, el cual hace honor a su nombre, pues a lo largo del texto quien narra resalta en sus descripciones, por contraste en relación con su dueño, la nobleza del animal en oposición a la miseria del hombre. La presencia del animal queda instalada desde la primera página:

Ante ciento catorce corbatas, Teddy se hallaba absorto. Indiscutiblemente Austin Reed -Regent St. London- eran unos salvajes. Y tuvo que confesarse que esas corbatas se las compró en un momento de inexplicable debilidad. Para una toilette de mañana, de golf, de cocktails, ¿cuál habría de ponerse? ¿Esta acero? Absurdo, absurdo. Duque ladró alegremente
- ¡Oh, shut up! (11).



En lo sucesivo irá apareciendo discretamente acompañando a Teddy:

Teddy le entregó racket, sweater, y Citroen, y seguido de Duque corrió al comedor donde doña Carmen rociaba de limón unas conchitas al natural (42).

El sol amaneció en un ladrido de Duque (33).

Así se llega ante la presencia de un pasaje que desarrolla un contrapunto entre Teddy y el galgo, en el que el cuadro irónico expresa el pensamiento del narrador, pues nada resulta más contradictorio que el hecho de que el dueño carezca de la nobleza exhibida por el animal:

En efecto. No había razón para suponer que andaba mal de Beatriz y de sastrer. Una y otro le confeccionaban, sobre medida, sentimientos y trajes. Ni un punto más, ni un punto menos. En los treinta y tres días limeños que llevaba de vida, no había engordado ni sufrido. Ni sentimiento ni traje le venían estrechos a quien tan bien pagaba por ser servido.

-¿Casarme?

El matrimonio es una araña que teje su tela entre las puntas de unos cuernos.

-¡Here, Duque!

El galgo se acercó mansamente, moviendo la cola esponjosa. Sus ojos claros, luminosos, expresivos, profundos, miraron largamente a Teddy. Después bostezó, mostrando su viejo paladar de vieja raza y los colmillos buídos. Teddy bostezó también, pero él no tenía paladar ni colmillos que mostrar. Uno estaba estragado por toda esa Europa refinada, caquéxica, burda y exquisita a la vez. Esa Europa que le había proporcionado para todos los sentidos yo no sé qué platos raros excesivamente condimentados. ¿Colmillos? ...

Pero esa pasividad ante las circunstancias que llegaban era, si no estúpido, cobarde. ¿Por qué no hacerse a su grado y gusto tales circunstancias? ¿Por qué no aprovecharlas tal como debía hacerlo, para su mejor resultado y conveniencia? Beatriz había insinuado esta situación que a él no le desagradaba, pero que le preocupaba de un modo u otro, cosa de todo punto inadmisibles para quien era dueño y señor absoluto de todos los caprichos.

Largo rato quedó pensando, bajo los sauces iluminados de la mañana clara, dominical y sin expectativas. Lejano, llegaba el rumor de unas campanas - María Auxiliadora- que sin duda llamaban a misa de diez. Un vago sentimiento de melancolía le tomó extrañamente.

-¡Perra vida! ¡God dam!

Duque ladró (57-58).



Este largo pasaje de un paseo matinal de Teddy y Duque contrasta al hombre y al animal. Si Duque es un animal que representa la tradición: "viejo paladar de vieja raza", en Teddy se encuentra totalmente lo contrario: no existe tradición que respetar. Crownchild paga para ser servido; es su dinero lo que espera que imponga respeto: "ni sentimiento ni traje le venían estrechos a quien tan bien pagaba por ser servido". Su egolatría le impide juzgar, pues se siente "dueño y señor absoluto de todos los caprichos". Por añadidura, es de recalcar que esta ausencia de solidez, que precisamente es evidenciada aquí por su inconsistencia y su indecisión, será la que luego lo hará fácil presa de Carlos Astorga.

Es justamente después de caer en la cuenta de esta seducción que vuelve a aparecer sutilmente la presencia del animal:

Al salir, Teddy no quiso ir en el auto con el otro. Tomó un coche cualquiera, y velozmente, sintiendo vergüenza de que la gente le viese, corrió desatinadamente hasta su casa. Se encerró. Duque dormitaba a los pies de su lecho.

-¡Get out!

Meneando la cola, el perro se marchó cabizbajo (89).

Precisamente cuando todo ha sido descubierto por la novia, el perro mira la situación con la ironía que se exige al lector implícito en todo el texto narrativo. El animal que representa respeto a la tradición e hidalguía participa en la escena del siguiente modo:

-¡Y los "partes" de matrimonio ya repartidos! ¿Qué dirán en Lima?

Entró Duque. Perro y hombre se miraron largo rato. Teddy creyó ver una ironía en el gesto con que el perro se pasó la lengua por los bigotes (118).

En el final de la novela, precisamente Duque será la única de sus posesiones de la cual se preocupe al partir, dejándosela a su mejor amigo Carlos Suárez de



Valle. Después de ello, Carlos cuenta a través de una carta a Teddy, quien ha partido para evitar el escándalo, que Sabogal está retratando a su abuelo Don Nicanor, miembro de una tradición en extinción, al lado del animal. Así se juntan dos entidades que han representado valores de los cuales se carece en el mundo recreado.

En cuanto a la elección de un epígrafe por parte del lector implícito, cabe recordar lo revelado por Luis Alberto Sánchez, en cuanto a una supresión en la primera edición de la novela (Sánchez, 1965-66): "[...] (por extravío fácil de explicar dadas las circunstancias en que se conservaron sus páginas) sólo unas páginas con tres líneas: la de la dedicatoria 'a Duque, perro fiel...'" (1515).

Tanto en el título como en el supuesto epígrafe, lo que se resalta es de resultado irónico: la sociedad retratada no llega a la nobleza del perro, el único que merece con justicia el título nobiliario.

4.2.3 Ironía, autor implícito, narrador y lector implícito

El modo principal de lograr la ironía presente en Duque, es el contraste entre lo que los personajes piensan, dicen o fingen y lo que la verdad muestra. Este contraste en el texto está logrado a través del encuentro con la mirada, el conocimiento y la apreciación del narrador. Así, por ejemplo, el narrador nos introduce a los personajes resaltando lo que hay en su pasado y busca ocultarse, como en el caso de Teddy:

Veinticinco años. Alto, delgado. Curtiss, Maddox St. Ojos rasgados, con esa licuefacción criolla que atestiguaba cierta escandalosa leyenda, en que aparecía su bisabuela, marquesa de Soto Menor, acostándose con el mayordomo africano de la "hacienda" (12).



De su padre:

Mr. Edward Crownchild se había tomado ciertas libertades con fondos que no eran suyos. Ahora, muerto Mr. Crownchild después de pagar ¡hasta el último centavo! con el producto de otro desfalco en Alemania, venían madre e hijo, a la ciudad virreinal, en la que acababan de regular el servicio de agua potable (13).

De Carlos Astorga:

Decíase de Astorga que era padre de Beatriz Astorga. Imputación calumniosa, porque, a pesar de que Bati era hija de la señora Astorga, era igualmente hija de Lucien Durant, rubio aventurero francés, sabio del baccarat, fotógrafo que murió en un lance de honor por cuestión de trampa (14).

De Beatriz:

Supo -la sociedad es más rápida que la Associated Press- de unos flirts furiosos en los que Bati había desarrollado una táctica marina de oleaje y resaca. Eran veintidós años estremecidos, gritones, tropicales. A los quince -esto no lo sabía Teddy- sintió malestares que la obligan a excusarse: "estoy constipada"... (21).

Como afirma Booth (1986): "Es muy distinta la impresión emocional producida por el-que-se-confiesa-culpable-pero-en-el-fondo-es-un-santo y por el satisfecho-de-sí-mismo-que-resulta-ser-un-loco-o-un-bribón" (191). Éste último es el caso de estos personajes, quienes se sienten a salvo de no mostrar o divulgar lo que son. De allí la simpatía del narrador por un personaje como Rigoletto, pero no por ningún otro miembro de la sociedad retratada (cfr. 4.3.2).

El autor conjuga el tipo de narrador presente en el texto con la elección del título, el posible epígrafe e incluso el comportamiento atribuido a los personajes para exigir al lector la reconstrucción de la verdad. En esta tarea el elemento clave que



proporciona al lector es el narrador, quien percibe la realidad fehacientemente por oposición, del tal modo que la intervención de quien narra resulta ser una suerte de lectura moral de las cosas. Esa moralidad tiene como principal enemigo, la falsedad. Lo que se pone en tela de juicio, a partir del punto de vista del narrador, no es una situación social o económica, sino la catadura moral, la falsedad, lo oculto, de quienes tienen una posición económica privilegiada.

El placer de la ironía, como lo señala Booth, depende, más que de la destreza del lector, de las intenciones creativas del autor implícito, que en este caso encuentran su mejor logro en el narrador. Para ello es necesario que autor y lector manejen en común tres factores: lo elemental de vocabulario y gramática; experiencia de cultura común y sobre los significados y valores de estos elementos culturales y, por último, una experiencia común de géneros literarios (Booth, 1986: 144-145).

Por ello el autor crea un narrador que hace del juicio y de la crítica su principal razón de existencia. Su función ideológica da prueba de ello precisamente en la apelación constante a los valores. En el caso de Duque, la ideología de la que parte el narrador y que exige compartir con el narratario, se basa en la necesidad de juzgar a quienes ocupan un sector de la sociedad con privilegios que no justifican. En este punto es importante recordar que existe una coincidencia plena entre la actitud de complicidad que el narrador exige al narratario y el esfuerzo que el autor espera del lector implícito (cfr. 2.1.4). El narrador sabe lo que se oculta y muestra ese revés constantemente y exige desconfianza.

Finalmente la experiencia común de géneros literarios alimenta una expectativa en cuanto al desarrollo de los patrones del texto, que permiten al lector



identificar que se encuentra ante una obra irónica que maneja patrones de sátira y de parodia. Eso se exige al lector desde el momento en que se le nombran códigos literarios que debe saber manejar para ubicar las referencias.

Esto hace posible que Hutcheon maneje la idea de comunidades convocadas a una lectura (1995: 91-95). En el caso de Duque los límites de comunidad son bastante amplios en el sentido de que difícilmente alguien podría leer el texto y no percibir que se encuentra ante una sátira, en algunos momentos paródica, que utiliza la ironía. Además no existe ninguna restricción expresa en cuanto a los posibles lectores de la novela. El llamado no está restringido por mandato expreso a ningún sector de la sociedad. Su única exigencia está dada a partir de la lectura del texto narrativo, a la cual todos están convocados; y en ello tiene uno de los papeles principales el narrador, cuyo enunciado está cargado constantemente de pistas.

Este concepto es interesante, ya que aplicado al caso de Duque nos hace pensar en un descontento ya existente que es llamado por esta lectura. No es ésta una idea inusitada; ya Elmore (1993: 89) apunta que el lector que este texto espera tiene su modelo en el siguiente fragmento de la novela, que corresponde a un espectador anónimo ante algún miembro de la multitud que desfila: "Debe ser algún marica que ha llegado de Europa. Va bien vestido ..." (26).

Su comentario no deja de ser cierto. Es simplemente un espectador con la suficiente mordacidad en su observación como para no respetar lo aparentemente consagrado y vislumbrar la verdad de su realidad. Esa misma mirada es la que el autor coloca en el narrador y la que se exige a los lectores. Nadie podrá ver lo que el narrador percibe, si no es capaz de la malicia que la lectura exige.



Eran esos años propios de una inusitada y superficial modernidad de grandes cambios, no sólo en la arquitectura, sino en todos los ámbitos. Una realidad propia de este contexto es el hecho de observar que lo tradicional se desvanece y cobran vida formas que trastocan desafiantemente lo acostumbrado. La mirada del narrador es parte del azoro, y más aun el malestar, que una situación como ésta puede suscitar.

Quien narra guarda una relación con lo retratado: se siente diferente y superior a esas nuevas especies que pueblan el mundo. Teddy llega a la ciudad en una época de cambio, y muchos de los que encuentra son víctimas de nuevas fortunas; por ello quizás la visión del narrador es grotesca, ya que la distancia que por momentos asume lo ayuda en este propósito (Kayser, 1964):

Lo grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: *lo grotesco es el mundo distanciado*. Pero esta afirmación requiere todavía algunas explicaciones. Podría decirse que, el mundo del cuento de hadas, visto desde fuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea, deben revelarse extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco, que en poesía surge en una escena o en una imagen movida. [...] El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida (224-225).

Esta situación es la del narrador, quien mira con un asombro que lo excluye, las actitudes inusitadas que empiezan a asumir el rango de normalidad.



4.2.4 Valores en juicio

Para Freud (1966: 127-128), los dos elementos principales de una situación inscrita en el humor son el propio yo, en términos generales el que produce la comicidad, y la persona-objeto, es decir la víctima. Para él el papel de la tercera persona, el receptor, es que el cometido se cumpla; de modo que en su ausencia la situación queda como una suerte de orden sin oyente: la ironía que no encuentra receptor. En esto mismo coincide Hutcheon (1995: 118-122), al señalar que son los intérpretes los que hacen posible la ironía:

Irony would then be a function of reading (Chambers 1991: 47)², in the broad sense of the word, or, at the least, irony would 'complete itself in the reading' (Said 1983: 87)³. It would not be something intrinsic to a text, but rather something that results from the act of construing carried out by the interpreter who works within a context of interpretive assumptions (Fish 1980: 277; 1983: 177, 191)⁴ (122).

Duque no reclama una decodificación difícil en su significado más inmediato: apela a un descontento generalizado; pero sí busca producir la sensación de superioridad en relación con lo que es retratado, no tanto por haber alcanzado una lectura óptima del texto, sino por no compartir los anti-valores de los personajes. Como señala Booth (1986), se juzga con códigos morales que otros infringen:

La emoción dominante al leer las ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines. El autor que intuyo por detrás de las falsas palabras es mi tipo de hombre, porque le gusta jugar con la ironía, porque presupone *mi* capacidad para saborearla, y -sobre todo- porque me transmite una especie de sabiduría; presupone que no tiene necesidad de

² La cita corresponde a R. Chambers, Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

³ La cita corresponde a E.W. Said, The World, the Text and the Critic, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1983.

⁴ La cita corresponde a S. Fish, Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, (1980).



deletrear las verdades compartidas y secretas en que se basa mi reconstrucción (57).

En esto queda claro que la ironía siempre implica juicios porque insta a hurgar más allá. Si se busca rechazar algo, es porque se parte del principio de que otra realidad puede ser mejor, ya que allí sí se cumplirían los valores denostados. Por ello es posible afirmar con certeza que este movimiento siempre implica un código, tanto para quien lo quiere transmitir, el autor implícito, y para su creación irónica, el narrador, como para los otros elementos paralelos en el circuito de comunicación a los que se pide igual disposición, lector implícito y narratario.

En lo que se comparte debe existir una ideología fundamental, un eje alrededor del cual se construyen los juicios. En el caso de la novela trabajada éste puede ser un juicio moral de clase que ya ha sido vislumbrado en anteriores estudios (cfr. 1.3). ¿Qué es lo que no se comparte? La falsedad que radica en que a una clase social con la mejor situación económica no corresponda un código de valores. Hay un extendido estado de putrefacción en ella que los mismos personajes reconocen. "Su fortuna, su posición, le ponían a salvo de cualquier reprobación, ¿pero la lengua de Lima?" (90), eso es lo que piensa Teddy al darse cuenta verdaderamente de quién es y qué ha hecho. Sin embargo el narrador no sigue esa sentencia, su supuesto narratario tampoco, ni evidentemente se exige eso del lector.

La ironía permite que aquello que está ausente se resalte más que si se dijera de la forma más simple que existe una falta. Ello ocurre porque la negación reclama valores de un modo más acusador en un esfuerzo (Booth, 1986):

[...] agresivamente intelectual que funde hechos y valores, que nos obliga a construir jerarquías alternativas y a elegir entre ellas; que nos lleva a mirar por encima del hombro las locuras o pecados de los otros hombres; que nos



inunda de juicios de valor cargados de emotividad que aspiran a ser confirmados por la mente; que acusa a los demás no sólo de tener creencias erróneas sino de estar equivocados en sus mismos cimientos y ser ciegos a lo que implican tales cimientos [...] (78).

Sin embargo es necesario seguir a Booth en su siguiente paso (1986: 231).

Cuando la ironía forma parte de la comunicación, lo reunido no sólo es una afinidad de escépticos, sino que detrás del enjuiciamiento hay una creencia. Esto último se encuentra a cabalidad en el narrador de Duque:

En el vestíbulo aguardaban los Saavedra, Lolita Pomar, Filomena del Castillo. Carlos saludó con cierta timidez. No eran las gentes de su grupo. María Rosa de Casa-Saavedra, vieja limeña de campanillas. El marido, don Cipriano, de una probidad insultante: ¡ambos eran una censura! Lolita Pomar -treinticinco años, vagos restos de belleza, discreta toilette, manos sin joyas-, hablando culta y finamente. Filomena, doña Filomena, viuda de un ex presidente. Alba cabeza, lindo perfil dieciochesco, manos menudas, ojos y pies limeños, politiquera y avispada, acogió a Carlos ceremoniosamente.

[...]

Pasaron. En el hall charlaron todavía un rato. Carlos observaba a esta gente que, voluntariamente, por un desdén inexplicable, a juicio suyo, no quería mezclarse con la alta clase de Lima.

- ¡Un poco provincianos! Y todavía queda gente como ésta ...

Acaso, pero dignos. Carlos tenía que medir sus palabras (60). [El subrayado es nuestro].

Aquí están otros personajes en los que el narrador sí cree, que unen a una condición social superior una moral íntegra, con lo cual está implícitamente afirmado que para quien narra lo que legitima una condición social superior es una moral igualmente superior. Además existe todo un capítulo XVI dedicado a dicho propósito. Dicho capítulo cambia completamente de tono al entrar al campo los personajes, Teddy, su madre, Beatriz y Carlos Suárez:

Camino terroso bordeado de sauces. Entre las bardas, salta el maíz dorado y lucen encamados chirotes chismosos. Las cañas-dulces, finas, altas, asoman sus frágiles abanicos de hojas sinoples. Pasan arrieros que saludan -vieja costumbre pueblerina- destocándose humildes. En las veras del camino corren



acequias claras. Se encienden los trinos. Helechos espesos festonan el ritmo pausado de las aguas parleras. Carlos, fuerte la voz y alegre el alma, canta canciones de pueblo. Todos ríen sin qué ni a qué. ¡Es el campo! Campo viejo, campo mozo. Las vides ostentan, de trecho en trecho, racimos mollaras. Muchachitos astrosos, amigos de Carlos, piden reales y pesetas. Este, gran señor del Campo, reparte monedas. Todos agradecen:
 - ¡Señor don Carlos! ¡Niño Carlos! (85).

El cambio es radical y la ausencia de ironía notoria. Ciertamente, no es gratuito que esto ocurra cuando los cuatro protagonistas de los idilios que se desarrollan a lo largo de la trama dejan la ciudad que abandonó los "carros de mulas, alumbrado de gas, calles empedradas" y que permite decir a Carlos que "el progreso nos sirve ahora para constatar que alguna vez fuimos bestias" (15). Precisamente el paseo al campo adquiere el valor de un regreso al pasado, que también representan esos personajes en los que no se reconoce la falsedad.

No obstante, esto no nos permite extender la afirmación de un partidismo aristocrático, pues la realidad del texto está lejos de ser tan sencilla; ya que igualmente encontramos en el presente de la modernidad del texto narrativo que la lucidez de la desconfianza resalta la contradicción.

Así, el narrador no confirma en Rigoletto ningún rango aristocrático y sin embargo este personaje comparte su lucidez, aunque no exenta de decadencia; del mismo modo, los antepasados de Teddy, aquellos que vivieron la aristocracia y no la modernidad, asumen una falsedad tan nefasta como la del descendiente. Creemos que la mirada compleja de la urbe moderna, por la que finalmente apuesta el texto, desmitifica toda ilusión totalizadora y es este descrédito el que prevalece; por ello la honestidad radical es el valor resaltado, y no una condición social (cfr. 5.2.1).



4.3 Géneros

4.3.1 Sátira

La sátira es un género literario en prosa, verso, o prosa con verso. Su carácter es polémico, crítico-moralizador. Tiene como objeto la representación de la realidad cotidiana en alguno de sus aspectos serio-cómicos. El origen de la palabra, *satura* 5, que probablemente significa plato colmado de varios alimentos, puede hacer referencia a una festividad religiosa en la que se ofrecía a la divinidad Deméter-Ceres un plato de primicias en medio de cantos, danzas y escenificaciones. Algunos motivos de la sátira pueden ser los defectos de los hombres, los vicios de los ricos, los sucesos más o menos memorables de la vida, etc. (Marchese, 1989: 360).

Se puede afirmar que desde sus orígenes, sean éstos cuales hayan sido, siempre ha establecido el mismo objetivo: mostrar con burla lo limitado de las costumbres y de la sociedad, tal como ocurre en Duque. El narrador describe constantemente a los personajes irónicamente:

Ocho damas descotadas, contando a Beatriz y a Leonorcita Matos, y exceptuando a Astorga al que se le contó entre los hombres ... Ocho smokings. En un balcón, hacia la Avenida Leguía, Teddy, guiado por Beatriz, iba observando a los invitados. Rosita Ráez, buscando un macho. Queta Saldívar, fofa y descocada, evitando al diplomático en vacaciones que era su marido. Talía de Dávila, con su aspecto inocentísimo, bebiendo el octavo cocktail, y cambiando obscenidades discretas con Jorge Ráez. Leonorcita Matos enamorando a Carlos Suárez. Soledad Goytia, riendo a estampidos de las procacidades de Astorga. Piedad Narváez, de la vieja casa de los Narváez de Galicia, luciendo una melena prieta y crespa que trascendía a Malambo. El doctor Tejada, rezumando grasa, haciendo reír con chistes originales, a una señora yanqui, Mrs. Rowlinson, vaga esposa de un banquero vago (51).

5 Gilbert Highet (1949: 27-30) señala que la palabra "saturar" y "sátira" poseen el mismo origen: olla podrida o algo lleno de diversas cosas. La sátira se considera generalmente invento de los romanos; aunque para Linda Hutcheon (1985) el origen de la sátira está en los griegos: "Its historic antecedent was probably the *silli* or Homeric parodies, which satirized certain people or ways of life without in any way mocking Homer's work" (44).



La descripción corresponde a lo que Teddy observa y/o a lo que Beatriz indica. Pero la ironía propia al narrador no permite afirmar con certeza que todas las observaciones correspondan a Teddy o Beatriz. Es poco lo que se puede hacer para asegurar una ausencia o presencia absoluta del narrador. Lo cierto es que el autor implícito no sólo no buscó proporcionar total seguridad al respecto, sino que involucra al lector en el mismo tipo de mirada que quizás involucra a Teddy, a Beatriz y al narrador, con lo cual la sátira se produce.

Creemos que una obra de gran influencia en Duque en lo concerniente a la presencia de la sátira es el Satiricón. En esto recogemos la observación de Peter Elmore (1993: 87), quien ya reconoce "un guiño libresco" a tal libro 6. La aparición del nombre "Petronio" en el diálogo entre los personajes Teddy y Carlos Astorga Rey no es gratuita:

- ¿Fumas?
- Acabo de largar el pucho. Vamos, Petronio ...
- ¡Como!
- No; es Juan Bautista, pero yo lo he cambiado por Petronio. Me parece ...
- ... que debieras decirle Narciso. Es bello.
- Bella ...

6 El Satiricón es una sátira menipea obra de Petronio, amigo de Nerón. Petronio murió en el 66, pero la mayor parte de su obra no se descubrió sino hasta 1650. La sátira menipea se considera producto del diálogo socrático (Bajtín, 1991: 471-472). El papel de la risa en ella es fundamental. Todo es tratado con la mayor familiaridad y utiliza la parodia. Bajtín ha escrito respecto a esta obra lo siguiente: "El Satiricón, de Petronio, muestra que la sátira menipea puede desarrollarse hasta formar un enorme tejido, que ofrece una reflexión realista acerca del variado y contradictorio mundo social contemporáneo" (471). Rubio Fernández (1978: 18-19) ha insistido en el realismo de la obra: "El Satiricón es un modelo y tal vez el más perfecto del realismo en la literatura latina" (18); para ello, explica, reproduce lo que tiene a la vista y crea diálogos creíbles en cuanto al manejo de la lengua, lo que constituye una novedad en la literatura latina, acostumbrada a adoptar un registro culto en todo el texto: "Petronio es el primero en romper con tal norma estilística: hace hablar y actuar a los personajes conforme a su ambiente social y a la formación que les corresponde" (20).



- ¡Oh, shocking!
- ¿Te escandalizas? Es lo único que le faltaba a tu cachet de post-guerra. De todos modos, es preferible la franqueza (14).

En este pasaje no sólo encontramos una referencia al Satiricón por el uso del nombre "Petronio", sino que sirve de pie para aventurar que entre estos dos textos existen dos grandes conexiones temáticas: la homosexualidad y, aunque en este pasaje no se anuncie, las cenas como las más autorizadas exhibiciones públicas de la sociedad. En el Satiricón, los personajes entran en contacto constantemente a través de cenas y es en este contexto que se desatan y desarrollan varias de las situaciones jocosas. Del mismo modo, tales situaciones ocupan un lugar importante en la novela.

Es alrededor de una mesa que los personajes de Duque suelen ponerse en contacto; es como Teddy y Beatriz se conocen:

- ¿Vamos al Grill?
Grill-room. Taberna del siglo XVII. Sorprende no encontrar allí a Shakespeare ante un jarro de cerveza y unas salchichas de Oxford. Por una coincidencia completamente cinematográfica, Teddy se encontró sentado junto a Beatriz. (17).

Del mismo modo las reuniones de Teddy con su grupo de amigos son siempre alrededor de una mesa y es allí en ese ambiente, donde desarrollan sus conversaciones y puntos de vista sobre la realidad. Son estos diálogos precisamente los que actúan del modo más crítico en vista de que muestran de cuerpo entero la realidad:

Todo el bar se llenó de risa, de insultos amistosos que rebosaron el comedor, y se marcharon, anchos y veloces por la mar lejana. Un policía acudió al estruendo:

- Señores, este escándalo ...
- Es perfectamente normal -replicó Don Pedro.- El señor (señaló a Teddy) acaba de llegar de Europa, y trae el alma galga por el sancochado y el arroz con pato. La cocina, acaso usted lo ignora, leal servidor del régimen, es el más alto exponente de la nacionalidad. Los franceses ligeros y frívolos inventan



bocaditos inconsistentes; los ingleses, prácticos y sanguíneos, el pórrih, el rós bif. Los alemanes pesados y brutos, el chucrú nauseabundo y la cerveza filosófica; nosotros ...

-Bueno, bueno, menos bulla y más orden; y a usted, so mozo ...

-¡Un momento, indígena! Has de saber que yo mando en Palacio, y no tolero desmanes. ¡Pertenezco a los Amos! Además el señor (volviendo a señalar a Teddy) es íntimo de Pepe Pardo. De modo que si con éste no puedo, con el próximo régimen castigaré tu insolencia, porque has de saber que yo no soy leal a nadie. Ahora, tómate este trago de champán y ¡lárgate! (27-28).

El capítulo VIII está casi íntegramente dedicado a una cena y comienza recalcando la importancia del tal evento para reunir a los convocados:

Las cenas de los Ladrón de Tejada tenían fama. El doctor, jefe de la familia, era el más formidable glotón e insuperable cocinero que podía lucir esta ciudad de comilones. Y aquella cena, ofrecida por Grimanesa Ladrón de Tejada, y en la que sus comensales debían gustar la crema de camarones, fué cocinada toda por su gordo esposo. Hors d'ouvre [sic], la crema, el pescado, el pastel, el pavo, el queso, la ensalada de frutas avivada con marrasquino, el postre de moka y ron de Jamaica (51).

Del mismo modo, estas situaciones, en las que los comportamientos rayan en lo grotesco, buscan ser presentadas como presitgiosas para el resto de la sociedad. En la cena, en la que las intimidades de cada uno salen a relucir, se muestran comportamientos impactantes y a través de la omnisciencia del narrador penetramos en los secretos que en voz baja se exponen:

Piedad Narváez y la de Dávila, se cortaban no sé qué cosas muy acaloradamente. Después rieron. Ambas cogidas de las manos, se miraron largamente. Y se besaron en la boca, con un beso largo y voraz.

-¡¿Qué es eso?! -se asombró Teddy en voz baja.

Sonrió Beatriz.

-¡Son más cínicas! Ya, ni disimulan ...

Queta Saldívar hablaba entre el humo del habano, tentando a Ráez que hacía los imposibles por evadirla. En el escritorio, Tejada y la gringa hablaban de finanzas: una bolsa de piel de Suecia que ella había visto, ¡linda, linda!, en el bazar Klinge. el gordo sonrió goloso:

-Cuenta con ella ...

- Oh, thank you, darling! (53).



Sin embargo en las páginas sociales de la prensa se encuentra una nota, en la que se luce el supuesto prestigio de la reunión:

Al día siguiente, cada cual en su casa, Teddy y Suárez Valle, sonrieron al ver el suelto de las Notas Sociales de "El Comercio":

"Ayer, en su lujosa residencia de la avenida Leguía, el doctor Nemesio Ladrón de Guevara y su señora Grimanesa Pinto agasajaron a un íntimo grupo de amistades con una espléndida cena.

Después de terminada la comida, los concurrentes pasaron a la sala donde se jugó el bridge. (Mentira). Esta fiesta transcurrió en un ambiente de simpática intimidad y franca alegría" (56).

Ese "mentira" que aparece como un guiño del narrador al narratario es una expresión irónica que resalta que la gran mentira no es la inclusión del bridge en la nota, sino el retrato idílico que se muestra frente al comportamiento grotesco realmente ocurrido. Una comprobación de la ironía en la composición satírica de la obra.

Las principales características del Satiricón pueden aplicarse a Duque, con la salvedad de que en la primera nos enfrentamos a un narrador homodiegético, quien es el guía para conocer el verdadero ser de sus contemporáneos, en tanto que en la segunda, el guía es un narrador heterodiegético, quien muestra con burla, conoce y posibilita una lectura partícipe de la verdad.

El objetivo de la sátira está de algún modo fuera del texto. El efecto sobre lo satirizado es naturalmente negativo. Hutcheon (1995: 52) encuentra que en la sátira existe un tipo de ironía muy fuerte, ya que existe cierta intención destructiva, pero más que nada correctiva porque se asumen valores de base. El narrador es quien dirige la sátira al conocer y mostrar lo que conoce. Hace al lector, desde el inicio, cómplice de



su burla; más bien serán los personajes los que hacia el final lleguen a percibir en toda su ridiculez su propia realidad.

4.3.2 Parodia

En un sentido amplio se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve alejamiento del modelo y darle la vuelta de un modo crítico. En términos lingüísticos la parodia implica siempre transcodificación (Marchese, 1989: 311).

Existe una definición tradicional de parodia, en la cual el objetivo es la ridiculización, pero en realidad existen otras posibilidades para ella que se pueden contemplar a partir de la esencia de su significado, el cual Linda Hutcheon (1985) resalta del siguiente modo: "Admittedly, as a form of criticism, parody has the advantage of being both a re-creation and a creation, making criticism into a kind of active exploration of form" (52).

Demuestra que no existe una definición transhistórica de la parodia; por el contrario el campo vasto que abarca el género, según diferencias en tiempo y en espacio, deja en claro que su significado ha cambiado con el transcurso de las épocas. Hasta el siglo XX se ha recorrido un largo camino desde lo que se puede considerar el significado inicial de parodia (Hutcheon, 1985):

What is interesting is that unlike what is more traditionally regarded as parody, the modern form does not always permit one of the texts to fare any better or worse than the other. It is the fact that they *differ* that this parody emphasizes and indeed dramatizes.

[...]



Twentieth-century art teaches that we have come a long way from the earliest sense of parody as a narrative poem of moderate length using epic meter and language but with a trivial subject (Householder 1994, 3) (32)⁷.

Utilizando este criterio y un análisis etimológico de la palabra, Hutcheon define el rango de la parodia del siguiente modo (1985): "I argued that on a pragmatic level parody was no limited to producing a ridiculous effect (*para* as "counter" or "against"), but that the equally strong suggestion of complicity and accord (*para* as "beside") allowed for an opening up of the range of parody" (53-54).

Entonces en el centro de la parodia existe la posibilidad de acercarse a otros textos para explorar su normatividad. Esto acerca la realidad de la parodia más al homenaje que al ataque, pero debe quedar claro que existe una distancia crítica y una marca de diferencias (Hutcheon, 1985):

There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *buria* of burlesque. Parody, then, in its ironic "trans-contextualization" and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive (32).

En el texto existen marcas explícitas de su presencia: "Por las ventanas, planos y fríos, entraban unos rayitos de amarillo sol bostezante. Crepúsculo cursi de tarjeta postal. Martínez Sierra habría dicho que una brisa perfumada mecía las glosianas. Yo también lo digo, pero en el jardín de Teddy no había glosianas" (33).

⁷ La cita corresponde a Fred W. Householder Jr., "Parodia". Classical Philology N. 39. 1994, p. 1-9.



Al mencionar a Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), autor modernista español, el narrador crea una oposición que desautoriza el discurso modernista como adecuado para recrear los nuevos tiempos: "Martínez Sierra habría utilizado su estilo de tarjeta postal, yo también podría hacerlo, pero no lo hago". Sin embargo la oposición no está enunciada en términos de contraste tan sencillos. Evidentemente el lector no debe comprender el enunciado del narrador sólo en su forma literal, sino en su registro irónico: el motivo de dejar de hacer la comparación no es la ausencia de glosianas, sino que se debe asumir que no se toma el tono del autor español porque el mundo grotesco mostrado desautoriza y ridiculiza, como el narrador lo hace, cualquier perspectiva ingenua. Quien narra no la asume y conmina a no asumirla.

A pesar de esto, la parodia no implica necesariamente, dentro de la definición de Hutcheon, un cuestionamiento radical, como es el caso anterior; puede indicar recreación y distanciamiento. Es posible que esto ocurra con la ópera Rigoletto de Giuseppe Verdi. Este personaje en la ópera es el hombre jorobado que hace de bufón de la corte y en la novela existe un personaje que lleva este nombre, el cual sí genera, excepcionalmente, simpatía en el narrador, ya que ejerce plenamente ese principio transgresor de la comicidad que fortifica la crítica y el pensamiento:

- Teddy: te conozco desde hoy, y somos amigos desde hace veinte años. No uso monóculo, pero uso cocaína, que es lo mismo: una cochinada. Me consuelo con Lissette de las perradas de Pipo, ¿no lo conoces? ¡Un confite! ¡Dieciocho años sin anteojos! Puedo mandar medio Lima a San Lorenzo, pero ciertas debilidades ... ¡Creo en Dios y en Johnny Walker! ¡Por lealtad con el Supremo Gobierno declaro que Vilcahuaura ha dado los mejores toros del mundo! ¡Comulgo en Cuaresma, me emborracho, y afirmo que Chocano es un justo! ¡Gano más que un ministro y fumo Romeo y Julieta! ¡Puedo asegurarte que si no tuvieras los millones que tienes no habría cocktail ni derroche de este genio que admiras!

Una risoteada rodeó toda la mesa (23-24).



Rigoletto asume lo absurdo de la realidad y lo muestra, como un bufón, aun cuando esto pueda ser grotesco y ridículo. No es gratuito que en una historia en la cual la homosexualidad aparece como el aspecto en el que se revela la inmadurez de la sociedad, Rigoletto se presente como el único que la asume desde el inicio. Pero si bien existe esta semejanza en el manejo del humor en ambos personajes, es en la novela en donde su papel de bufón adquiere visos de una lucidez privilegiada que no están en la ópera, en donde, al contrario, termina como un personaje engañado trágicamente. Así, si en la ópera es el duque, enemigo de Rigoletto y finalmente incólume, quien canta el aria "La donna é mobile" en un momento de relajación que para el bufón es un momento de infortunio, en la novela es en el grupo de diversión de Rigoletto que se entona este fragmento:

Fueron cuatro cocktails más. El ambiente hervía. Rigoletto gritó, con la corbata deshecha, un "todo pagado" fascista. Cantando, riendo, con la euforia de una borrachera ligera, partieron a ochenta hacia el Callao. Al llegar a Belén, papeleta por exceso de velocidad.

- ¡No le hace! ¡Tengo en mi presupuesto una partida para multas. ¡Adelante!
 ¡La donna e mobile
 cual piumma al vento ...! (27).

Es por esta lucidez extrema que el narrador reconoce y exige, por esta inclinación entre Rigoletto y el narrador, que está justificado el que a éste personaje se le otorgue el enunciado final de la novela, que resulta ser un juicio:

- Y a ti, ¿qué te ha parecido todo esto?

- ¿A mi?

- Sí, a ti.

Rigoletto dejó caer la mandíbula temblona de cocaína. Luego brutal:

- ¡Un marica menos en la ciudad! (168).



Si se tiene en cuenta que las principales funciones de este narrador son la testimonial y la ideológica -demostrar conocer lo suficiente de su entorno como para burlarse de él despectivamente y guiar a lo mismo (cfr. 2.2.2)- es posible entender que de entre todos los personajes que forman el conjunto de la sociedad descrita, sólo de Rigoletto pueda expresarse en estos términos: "Era Rigoletto. Genial y bueno, con todos los vicios y ningún defecto. Ancho, cordial, magnánimo, cobarde. Pueril poseur de actitudes absurdas, y hombre hasta en eso: en sus caídas (23)".

Además creemos que el Satiricón también es un texto parodiado por las relaciones ya demostradas. En este caso se parodia principalmente la situación, pues si en el texto latino la homosexualidad es asumida y vivida por el protagonista que es a su vez narrador, en la ciudad moderna, como es el caso del espacio en la novela, se convierte en prueba para la sensatez (cfr. 5.3.2).

También afirmamos la parodia de un personaje: la Beatriz que corresponde a La Divina Comedia se encuentra parodiada en la novela. En la obra de Dante, Beatriz es la mujer que conduce hasta el Paraíso, actúa como una guía de retorno a la gracia. En la novela podría corresponderle este papel que Teddy le quiere otorgar, pero la reacción de Beatriz es otra. Así cuando Teddy se encuentra en un infierno, según su propia percepción: "Fué el espejo; ese espejo colocado allí donde se reprodujo, estampa dantesca, el informe montón de los dos hombres" (90). Espera que sea Beatriz quien lo libere de esta situación, pero ella no lo hace. La mujer llena de virtudes que actúa como guía a lo más noble de la existencia, no se presenta en este caso. Teddy quisiera que fuera así, pero ella es una "limeña, pacata, prejuiciosa"



(117). Ese perdón que Teddy implora hacia el final del texto, sólo obtiene una negativa:

-¡Beatriz, perdóname!

-¡Anda, vete! ¡Llamo a un sirvientel!

-¡Óyeme, nena, Beatriz!

Ella le disparó un ¡no! de amoníaco que ardió en los ojos de Crownchild y le hizo llorar. Y se fué para siempre y para siempre solo, con su vergüenza y su derrota. Cuando fué a tomar el timón del Napier casi no pudo arrancar. El Dolor [sic] le apretaba la corbata (122).

Esta Beatriz está atada a sus limitaciones. Resulta tener tantos prejuicios y secretos como el resto de los personajes. Lejos de la redención lo que obtiene Teddy es una gran vergüenza. No existe la intervención de la gracia divina que salve a los personajes, los cuales sólo pueden superar la falsedad asumiendo la visión que corresponde a la ciudad, la de la desconfianza.

En general, se puede afirmar como premisa que la ironía es el más importante principio de construcción del discurso para llegar a su finalidad que es básicamente la de construir una sátira, utilizando algunos elementos de la parodia, para lo cual el narrador actúa como pieza guía primordial en su nivel de acceso a la información, privilegio que busca compartir con el lector.



CAPÍTULO 5

LOS TEMAS A TRAVÉS DEL NARRADOR

5.1 Definición de "Tema"

A través de diversos estudios se ha hecho incapié en que son diversos los temas presentes en Duque: política, ciudad, homosexualidad, literatura, etc. Este capítulo pretende revisar estos temas y plantear un estudio de los mismos a partir del narrador; para ello utiliza como su principal herramienta de trabajo las reflexiones en torno a la tematología.

Resulta ser lo primario el definir qué es lo que se considera el tema o los temas de la novela. En primera instancia, esta consideración puede ofrecernos más de una respuesta: desde plantear un resumen de la historia, hasta oscilar entre varias áreas del texto. Esta variedad de respuestas obedece en parte al hecho de la frecuencia de uso del concepto de "tema". Cada acercamiento teórico a la literatura a lo largo del tiempo ha expuesto una metodología particular al respecto. Los planteamientos básicos que se utilizarán en el presente capítulo corresponden a la tematología; sin embargo, lo cierto es que aun siguiendo esta línea no es posible dar una única respuesta.



El estudio del tema en la literatura tiene un origen quizás tan antiguo y esfumado como la literatura misma. En este estudio para efectos de contraste, partiremos de su consideración desde la lingüística, más precisamente de la escuela de Praga. En este contexto, corresponde a la dualidad tema y rema ("thème" / "rhème" y sus equivalentes norteamericanos "topic" y "comment") (Rimmon-Kenan, 1985): "Ainsi, dans: "Le garçon allait à l'école", "le garçon" est le *thème* (ou "*topic*"), c'est-à-dire l'objet à propos duquel on affirme quelque chose, et "allait à l'école" est le *rhème* (ou "*comment*") [...]" (398). Es decir, el tema es aquello de lo que se habla y rema lo que se dice de ello. Es evidente que existe un criterio lineal en esta consideración.

Sin embargo, en literatura el tema no corresponde a ningún elemento del enunciado que aparezca como tal en un discurso. Rimmon-Kenan resulta preciso al señalar que el tema en la literatura surge de un proceso de implicación producto de la lectura: "[...] le thème en littérature n'est pas un segment d'énoncé isolable à l'intérieur du continuum du texte, mais une construction élaborée à partir d'éléments discontinus (c'est-à-dire non linéaires) du texte" (401). No es posible afirmar que el tema de la novela se ubique en una parte de la misma, como en un capítulo o una oración clave. Por el contrario, se deduce de lo afirmado, que el lector que quiere indagar en su lectura por el tema debe abstraerlo de las unidades que reconozca en el proceso. Es a través de estas unidades que es accesible, pero no se encuentra específicamente en ninguna de ellas. Como bien señala Rimmon-Kenan, en el ejemplo anterior, "Le garçon allait à l'école", el tema bien podría ser la educación. No se trata pues de ninguna parte del texto, sino de lo que implica el conjunto de sus partes.



El lector llega al tema a través de un trabajo de reconstrucción, no necesariamente consciente. En este proceso se elabora un esquema básico con elementos que deben guardar entre ellos algún tipo de relación. Éstos pueden a su vez reunirse en términos más generales. En este proceso de abstracción es posible indagar por el tema de una obra, el cual reúne elementos distintos y no se encuentra tan sólo en uno de ellos como una palabra clave; pero sí, representado a través de las unidades (Prince 1985): "le thème est représenté par un nombre indéfini d'unités textuelles (ou par d'autres catégories macrostructurales, comme l'intrigue, ou par d'autres thèmes), de même qu'une loi générale, une règle ou un précepte est représenté par un exemple" (428).

No obstante tal proceso resulta inevitablemente subjetivo, ya que hay muchas posibilidades por seguir en el camino. No hay pues una científicidad objetiva y única; aunque ni siquiera es factible de consideración el pedir esta limitación, si no se pierde de vista que el terreno es la literatura. Según señala Gerald Prince (1985):

La nature et la dimension des unités -tout comme la nature et la dimension des codes -peuvent varier d'un thématisateur à l'autre et, pour le même thématisateur, d'un lieu textuel à un autre .

[...]

Mais, de toute façon et pour m'exprimer sans ménagements, le texte thématisé inclut toujours le contexte du thématisateur: je façonne toujours l'œuvre que je thématise (431).

Entonces el cómo se realice la tematización de un texto depende en gran parte del tematizador, entendiendo por tal al lector real en su labor de jerarquización de temas, y varía según las unidades escogidas y la armonía que se busca. En todo caso la tematización adecuada depende de lo apropiado de las unidades que se escoge.



5.2 El tema de la novela

5.2.1 A través de la historia

Siguiendo la línea utilizada por Rimmon-Kenan (1985: 403-404), es posible considerar los acontecimientos de la novela para así, partiendo de lo aparentemente más superficial, arribar a niveles de mayor síntesis. Utilizando el proceso descrito, es factible partir de lo más evidente en el proceso de lectura para llegar a lo que puede ser considerado como tema principal.

En este proceso, en Duque quedan muy marcados unos períodos dentro de la historia de la novela. Éstos pueden ser:

- a) La llegada de Teddy y su inserción en la sociedad limeña y con ello el acercamiento a Beatriz y a su padre, Carlos Astorga Rey.
- b) El inicio de la relación de Teddy con Beatriz.
- c) Seducción de Teddy por parte de Carlos (el padre de Beatriz).
- d) Rechazo de Teddy de la situación y sumisión a la depresión.
- e) Ayuda de su amigo Carlos Suárez Valle y decisión de retomar con Beatriz.
- f) Proposición de matrimonio.
- g) Descubrimiento de Beatriz de la relación entre su novio y su padre.
- h) Rompimiento del compromiso y salida del país de Teddy y de Beatriz.

Esta disposición ha sido hecha tomando en cuenta los personajes que encabezan el entramado de las acciones; pero paralelamente existe la relación amorosa entre Carlos Suárez Valle y Doña Carmen, la madre de Teddy. Esta unión, a diferencia de la que existe entre Teddy y Beatriz, es oculta y no se realiza a través de ella un proceso de conocimiento doloroso como el que resulta en el otro caso. La



relación entre el amigo de Teddy y su madre permanece escondida para los personajes de la obra, pero no para el narrador que comparte este conocimiento.

Teniendo en cuenta estas pautas dentro de la trama de la novela, parece factible aventurar que el tema en el trasfondo de las situaciones es conocer lo oculto de la propia personalidad y la ajena, en este caso a través de experiencias amorosas encuadradas en los espacios de la ciudad de Lima. Así Teddy llega de Europa y a través de sus relaciones con Beatriz y con Carlos Astorga puede ser consciente de sí mismo de un modo que antes no ha experimentado. Esto le revela una realidad que desconocía y ante la cual se siente vulnerable. De un modo similar a través de la relación entre Carlos Suárez Valle y Doña Carmen, se nos muestra un comportamiento que busca permanecer oculto a los otros. La novela termina, precisamente, cuando varios de los principales personajes parten de la ciudad de Lima hacia el exterior, luego de haberse completado este periplo de descubrimiento.

En la novela existe un proceso de autoconocimiento doloroso por parte de Teddy. Su falta de conciencia hacia su propio ser hace que no sepa reaccionar ante lo que él ve como una caída: su seducción por parte de un homosexual. También Beatriz llega a conocer en este proceso, puesto que, aunque ella ya sabía que su padre, Carlos Astorga Rey, no era realmente su padre, además de su homosexualidad, no es realmente hasta saber que ha habido una relación entre su padre y su novio que ella llega a tomar completamente una posición en relación con esta realidad.

Teddy al inicio de la novela asume una posición más bien amoral respecto a la homosexualidad. En una conversación con Carlos Suárez no atina a exponer una opinión formada:



-Sí, ¿pero su padre?

-¡Bah! Astorga es un buen hombre que sólo tiene un vicio: los muchachos ...

- ¿Y le parece poco?

-No, pero... le gusta y se acabó.

-Y, ¿usted?

-No, no me gusta; esto es todo. Si me agradara, lo haría. Estas cuestiones de moral son cuestiones de costumbres, de climas, de conveniencias... A más de que "eso" no es sino una facultad, ya muy generalizada, de apreciar otro género de belleza a más del femenino. Todas las cosas bellas llevan en sí la facultad de despertar un deseo de posesión: un caballo, un cuadro, un traje, una mujer, un florete siempre nos sugieren el deseo, más o menos furioso, de que sean nuestros. Carlos es un buen sujeto y Beatriz es magnífica.

-Hombre, usted ve el "asunto" con una tranquilidad...

-No, no es tranquilidad. Me doy cuenta que ello es ... sucio, asqueroso, ¡lo que usted quiera! Pero que entre ellos hagan de su capa un sayo no tiene por qué asustar a nadie, absolutamente a nadie (46).

Precisamente aquí, en este punto en que aparece esta casi declaración de principios de la juventud limeña, es que hay una nota a pie de página que aclara que esos son pensamientos exclusivos del personaje. En esta aclaración el narrador está haciendo del modo más tajante, puesto que recurre a un recurso autorreferencial, una división entre la moral de los personajes y la suya.

A través de este discurso directo puro queda clara cuál es la posición aparentemente impertérrita de la juventud limeña ante la homosexualidad, con la cual simula coincidir Beatriz, mientras que Crownchild cree mantenerse al margen con simplemente no emitir ningún juicio. Así en el capítulo XII, cuando apenas han comenzado sus amores con Teddy, Beatriz cuenta a Carlos Suárez, el buen amigo de ambos:

-Pero papá se opone...

-¿Se opone? ¡Hum! Bueno, y a ti, ¿qué? ¿Es él quien va a tener el hijo si sigues en tus relaciones con Teddy?

- Puede que sí...

Doble carcajada enorme.

-No seas cínica.

- ¡Mon Dieu! Tú lo sabes por tu abuelo. Papá a la postre no resultó ser sino el marido de mamá ... Me enteré por unas cartas que la pobre dejó al morir.



Pero yo no puedo romper con él, porque para mi matrimonio con Teddy, él es el apoyo económico (71).

Beatriz es consciente de quién es su padre y hasta parece asumirlo con cinismo. Sin embargo luego de enterarse, en el capítulo XXII, a través de una foto devuelta, que el padre y el novio han sido amantes, su reacción es muy distinta:

¿Qué era esto? ¿Y eso de Narciso? Miró la fecha atrasadísima. Y el sobre dirigido a su padre. ¡Teddy se la devolvía! ¡Sí, la vieja hablaría acerca de su padre! ¡Y con su novio!

-¡Cochinos!

No, una querida no le hubiese importado. Que hubiese sido borracho, ¡cualquier cosa! Pero, ¿esto? No, no; esto, ¡nunca! ¡El padre y el novio! ¡Qué horror!

Todo el barniz de garçonne moderna, despreocupada, independiente, saltó al instante. Surgió la limeña pacata, católica, prejuiciosa. No, no era tampoco el pecado mortal lo que la importaba. Era su espíritu que se rebelaba contra la inmundicia del pecado ambiguo. En otro, lo hubiese, quizás, disculpado. En su novio...Y, ¿casarse con él? ¡Nunca! ¡Primero muerta!

- ¡Maricones! (116).

En esta reflexión el narrador se permite ejercer sus funciones testimonial e ideológica (cfr. 2.2.2): no se trata de la natural ofensa de tener un novio en semejante situación con el padre, sino que además surge ante esta situación la verdadera naturaleza de Beatriz, a diferencia del barniz imperturbable de los capítulos anteriores. El narrador, conocedor de la verdadera naturaleza de los personajes que integran la historia que cuenta, se permite durante toda su enunciación la ironía de quien percibe la falsedad y no se condice con ella.

Esta falta de conocimiento de la propia fortaleza del carácter, principios y prejuicios se extiende al deseo de ignorancia sobre la realidad circundante. A través de Teddy, se muestra la preferencia de la juventud por lo foráneo y se critica esta actitud: no son más que una caricatura de un modelo extranjero y desconocen lo



propio (Elmore, 1993: 84). Teddy es tan superficial que simplemente es incapaz de tomar las decisiones adecuadas que lo lleven a alejarse de Astorga. Éste lo engaña con astucia y él cae con facilidad, porque simplemente no sabe cuál es su propio criterio, lo que equivale a ser manipulable. Del mismo modo el desconocimiento de la propia realidad posibilita que esta juventud se identifique con modelos que finalmente asumen de un modo fingido. Sienten vergüenza de lo que desconocen y caen por ello fácilmente en la alienación: "Todos a excepción de Don Pedro, habían estado en París. Encontrados al azar en un cabaret, en un teatro, cuando confesaban, avergonzados, a la compañera de una noche "je suis peruvien" (25).

El destino final de ese desconocimiento es anclar en lo aparente. Quizás esto se vea potenciado por el momento histórico que el texto recrea. La supuesta -ya que luego sobreviene la crisis del '30- bonanza del gobierno de Leguía: las urbanizaciones, el asfaltado, un sector de la sociedad beneficiado con este ilusorio desarrollo y los nuevos puntos de encuentro. Todo ello no es más que superficialidad como el narrador intuye e invita a corroborar, por la desconfianza que siempre exige a través de la ironía. Ese escepticismo, parece ser la única guía segura para el conocimiento de la realidad personal y social. En ese sentido Duque sería un puente con la generación del '50, ya que su mirada es corrosiva, distante del realismo romántico o del de costumbres. El objetivo del texto narrativo es poner al descubierto, al igual que narraciones posteriores, las contradicciones de la ciudad (Vidal, 1986: 20-21).

Por ello juzgamos que las apreciaciones sobre los sectores sociales que el texto defiende o critica no contemplan la complejidad del mismo (cfr. 1.3). Es cierto que existe un personaje como don Nicanor, el abuelo de Carlos Suárez del Valle. En el capítulo XV, cuando Carlos llega a su casa después de su primer encuentro con la



madre de Teddy, a pesar del entusiasmo del nieto, el abuelo no se siente contagiado por la alegría; por el contrario expone la realidad de un modo bastante firme:

- ... y vas a tener que gastar en chocolates, perfumes, joyas, flores... ¡qué se yo! Me parece imprudente. Además, yo la juzgo tal como es: exigencias de temperamento, cierta despreocupación cosmopolita y el buen gusto indispensable para dejarse seducir por ti en vez de rendirse a cualquier pelafustán que la trataría como a una querida vulgar, sin tener en consideración su espíritu, su temperamento mismo, sus costumbres, su finura. Haces bien o haces mal, no tiene importancia pero no te intereses demasiado. Tú aunque no eres un vehemente, eres algo impulsivo y me daría pena, mucha pena, hijo mío, que te dejases dominar por una pindonga que usa ropa interior de seda. Cuidate.

[...]

- ¡Basta! Ese hijo es un alcahuete y la señora una pindonga (81).

Sintomáticamente, es este personaje el que busca Teddy como padrino de boda, como un aval de tradición; además es el que según le relata Carlos a su amigo Teddy, hacia el final de la historia, va a ser retratado en un cuadro de Sabogal al lado del perro Duque. También el narrador se permite elogios a los círculos de personajes que representan una época aristocrática: "Carlos Suárez Valle, punto final de una estirpe de hombres bravos y mujeres virtuosas. Rezago, un poco gastado, de una familia bizarra, noble, sencilla, cuyos abuelos se habían batido a las órdenes de Jaime el Conquistador" (44).

Frente a ello, se haya la descripción de un árbol genealógico de presumida aristocracia que raya en lo grotesco. Es el caso de los antepasados de Teddy:

Ojos rasgados; con esa licuefacción criolla que atestiguaba cierta escandalosa leyenda, en que aparecía su bisabuela, marquesa de Soto Menor, acostándose con el mayordomo africano de la "hacienda" (12).

A los once años le arrancaron de este suelo para trasladarlo a Europa, porque Mr. Crownchield se había tomado ciertas libertades con fondos que no eran suyos. Ahora, muerto Mr. Crownchield después de pagar ¡hasta el último centavo! con el producto de otro desfalco en Alemania, venían, madre e hijo,



a la ciudad virreinal, en la que acababan de regular el servicio de agua potable (13).

Del mismo modo se puede afirmar que Teddy y Rigoletto se conocen y se frecuentan; sin embargo, si de Teddy existe un pasado aristocrático, no ocurre lo mismo con Rigoletto, de cuya genealogía sólo sabemos lo que él afirma: desconoce quién es su padre. A pesar de ello, sus apreciaciones son veraces y honestas. Sólo podemos deducir por sus afirmaciones que está ligado al gobierno de turno, pero nada asegura un pasado aristocrático en él:

- Las cosas, por su nombre: ¡el que no mata, muere! Además, esto dura, y, de otro modo, me costaría un trabajo inmenso hacer creer a los que vengan en la efectividad de mis servicios y en la incondicionalidad de mi adhesión ...

[...]

-Señora disponga de todo lo mío, pero no de mi vida: ¡me debo a América! La prueba la tiene usted en que mis biógrafos se están matando en la búsqueda de mi padre: todos lo ignoran: ¡yo, también! (48-49).

Si bien él no es un modelo de virtud, sí es un personaje en cuya mirada confía el narrador (cfr. 4.3.2), quizás queriendo corroborar con ello que en el nuevo dinamismo de la sociedad citadina no es posible regirse por antiguos valores, ya que lo que se necesita es el valor de la crítica y la desconfianza para arribar al verdadero ser, y no la credulidad, en relación con creencias asumidas tradicionalmente, amparadas en el parecer.

5.2.2 A través del discurso

Señala Rimmon-Kenan que los aspectos formales corroboran el tema adjudicado al texto (1985: 404). En la novela resalta el manejo privilegiado del



conocimiento y la invitación a participar de ello. El autor busca establecer un vínculo muy fuerte al utilizar constantemente recursos que apuntan hacia la ironía, uno de ellos el narrador y su caracterización (cfr. 4.2.3).

Debe recordarse que de las varias funciones del narrador priman la de comunicación y la ideológica (cfr. 2.2.2.2 y 2.2.2.4). A través de la última el narrador está constantemente sancionando moralmente a los personajes y las situaciones. Gracias a su pleno ejercicio, hace saber su rechazo a la sociedad que retrata. Continuamente expone su posición en relación a la falsedad y a la honestidad; pero más allá de eso, ejerciendo estas funciones, exige desconfianza de la apariencia para arribar al conocimiento.

A la construcción del tema también contribuye el uso del discurso indirecto en los momentos cruciales de la historia. Existe, en estos puntos sobre todo, un pensamiento expresado en este molde, generalmente en su modalidad libre, en el que se juega con la ambigüedad. No queda claro si esas reflexiones finales, a modo de examen de conciencia o propósito de enmienda, pertenecen por completo al personaje o se filtra el narrador, o hasta qué punto se asume esa reflexión. Con el uso de tal tipo de discurso, el narrador transmite el pensamiento, pero con un incesante acercarse y alejarse. Al no quedar claro que todo lo narrado es sólo del personaje y que pueden estar allí juicios del narrador, naturalmente esa incertidumbre debe compartirla el lector implícito, tomando la impresión de que la línea entre la falsedad o el desconocimiento y la honestidad y el conocimiento es muy tenue y se traspasa incesantemente.

En este aspecto también se puede corroborar que el tema es el enfrentamiento a un conocimiento relegado del ser, puesto que el narrador maneja su



enunciación con ironía, es decir que básicamente hace ver no sólo que conoce la falsedad de las situaciones, sino que además conoce la verdad de los asuntos. La presencia de este recurso y de los géneros del humor presentes en esta novela son algunos de esos elementos formales en los cuales comprobamos la presencia del tema.

Ya se ha mencionado en más de una ocasión que el humor es una reflexión de la propia condición. Es el modo quizás más fuerte para realizar ese autoconocimiento. Como se expuso en el capítulo IV, el efecto del humor mostrando la realidad es superior en impacto a una simple enunciación de la verdad. Debemos añadir que la presencia de la ironía adjudica una categoría de superioridad a la posesión de ese humor: su presencia resalta esa mirada que conoce en medio del desconocimiento.

En esta línea, los diálogos siempre son intercalados con los comentarios del narrador quien muestra el conocer la verdad, sobre todo oponiéndose a lo que el común de la sociedad pueda pensar. Así el periodismo social, lo que aparece en las páginas sociales de los periódicos, resulta ser falso. Los personajes asumen un cinismo frente a esa realidad oculta, mientras que el narrador en conjunción con el lector están conminados a asumir la ironía (cfr. 4.2.3).

Otro punto en el que asumimos que es posible investigar el tema que asumimos -el conocimiento a través de la desconfianza, como la única posibilidad dentro de la ciudad- es en el juego que establece el narrador sobre verosimilitud y metaficcionalidad. Se examinó cómo las notas a pie de página sirven para crear un ambiente de verosimilitud. Así las oportunidades en que el narrador aparece a pie de



página, inclusive autonombrándose autor, tienen la cualidad de reforzar la verosimilitud del texto (cfr. 2.1.3).

Sin embargo, de modo contrario, las anotaciones de metaficcionalidad buscan socavar ese pacto de creencia que convoca la ficción. Es necesario detenernos sobre la naturaleza de estos comentarios. Su función es precisamente suspender la credibilidad en la ficción del texto, en cuanto el propio narrador enuncia sus límites. Los siguientes son los momentos de metaficcionalidad que se han estudiado al ver la función de control (cfr. 2.2.2.1):

Escudo de armas -un lobo pasante en campo de gules, bordura de azur con ocho aspas de oro,- libros, retratos ... Bueno, ya lo he descrito antes. [...] ¡Ah! Me olvidaba: borgoñas falsificados.

[...]

Siete sirvientes cuyos nombres lamento no recordar (13).

Música, qué dije, de lágrimas y mocos. (17)

Crepúsculo cursi de tarjeta postal. Martínez Sierra habría dicho que una brisa perfumada mecía las glosianas. Yo también lo digo, pero en el jardín de Teddy no había glosianas (22).

¿Describir la comida? Está sobre las fuerzas del novelista (77).

Estás son invitaciones a ver el texto narrativo como una concepción teórica. Llamamos al recuerdo de que se percibe un artificio, y que para la verosimilitud del texto apelamos a una convención (Chatman, 1990: 266-271), de la que incluso participan los nombres que se imponen a los personajes. Elmore (1993: 87), acertadamente, ve en estos juegos un sentido de compensación al desconocer esos actores la identidad de quienes les sirven. Así, Teddy tiene un apellido paterno "Crownchild" que debe



significar "corona" o "escudo", pero que figura mal escrito, mientras que por la parte materna es "de Sotomenor" y el doctor Ladrón de Tejada, quien cumple precisamente el rol de reunir a todo los personajes en una cena (cfr. 4.3.1), hace honor al sentido literal de su apellido. Es justamente con éste que se refuerza la autoconciencia de la novela: "La señora de Tejada (suprimamos al Ladrón) apuntó, asustándose sin motivo, que era la una y media" (17). [El subrayado es nuestro]. Como anota Chatman (1990: 269), el nosotros implícito puede hacer referencia a un guiño entre narrador y narratario, en este caso compartido con el lector implícito, alrededor de una arbitrariedad de la narración.

Los nombres buscados con el sentido de ridiculizar a los personajes están reforzando la artificialidad del texto en la búsqueda de su sentido irónico. Añádase a esto que es posible unir el sentido paródico de nombres como los de "Rigoletto" y "Beatriz" en esta realidad autoconsciente que atraviesa la novela (cfr. 4.3.2).

Ello nos lleva a una de las características propias de la novela de vanguardia. Ha quedado claro que no estamos ante una novela de este tipo, pero también ha quedado igualmente afirmado que sí existe influencia vanguardista (cfr. 3.2). Tal vez la influencia haya alcanzado esta característica analizada por Gustavo Pérez Firmat (1982: 126-127), quien la incluye como parte de las peculiaridades de las novelas de vanguardia en su intento por corroer las convenciones propias del género.

Tal como él afirma, hay dos modos en que esta metaficcionalidad puede presentarse: de modo discursivo o narrativo. Ambas están presentes en Duque. En el primer caso están los casos analizados como propios de la función de control ya estudiada, en la que el narrador explícitamente luce su cargo en la ficcionalidad. En el



caso del modo narrativo los personajes o el narrador especulan directamente sobre la literatura, siendo ésta el motivo de la ficcionalidad.

En la novela se encuentran los siguientes pasajes: "¡No! Ni Wilde, ni Verlaine, ni Miguel Ángel, ninguno disculparía ni con sonetos ni con novelas el acoplamiento de dos hombres" (90), que corresponde al pensamiento de Teddy. El otro es más significativo aun, pues pertenece al personaje del escritor Molina y es sobre los efectos de fumar opio:

-¿Está soñando? -se asustó Teddy.
-¡Qué soñando! ¡Estoy gozando! -replicó el otro entre hipos. -Con esto no se sueña. Esas son majaderías de Claude Farrère y Baudelaire. No hay sueño alguno. Fume Ud ... (94).

El mismo personaje ligado a la literatura desautoriza el discurso literario. Es también en este sentido que interpretamos la caracterización de los personajes dedicados a la literatura. Carlos Suárez del Valle tiene un acercamiento a ella, pero no va más allá de unos versos y de su contacto con otros escritores, quienes viven en un estado miserable, con la única lucidez necesaria para consumir opio:

Molina absorbió de un solo sorbo. El chino sonreía. Luego fueron otras pipas, hasta diez.

-¿Quiere descansar?

-Sí ... Un rato

Una vaga palidez le tomaba la frente, las mejillas. Los labios resaltaban como pintados. Los ojos le brillaban, empequeñecida la niña; blanca, luminosa la esclerótida. Las manos vagaron un rato tras un cigarrillo Capstan.

-¿Es para escribir que usted fuma? -inquirió Teddy.

-¡No, hombre! Esto anula, envenena, atrofia, estupidiza. Pero ya está uno en el burro y ... ¡aguantar los azotes! ¿Quiere usted creer que me pesa como una culpa este vicio inútil? Agradable, sí, pero ¡a costa de cuánto! Allí tiene Ud. a Mendizábal: ¡un genio! Pasa hambre... Y luego, sin poder escribir, todo el día, laxo; tendido como un lagarto ... ¡Esto es un crimen! ¡Chino canalla!

-Y, ¿por qué no se aparta?

-¡Ya no hay voluntad!

-Entonces, ¿todo inútil?

-Inútil ... Completamente inútil ... (94).



La inutilidad en la que son retratados estos personajes, permite una asociación nada complaciente en relación con la literatura. Tal como ha subrayado Elmore (1993: 93-94), el hecho de que la bohemia aparezca en un estado de pobreza dependiente, en relación con otros personajes, con quienes necesitan entrar en contacto para poder tener acceso al vicio, desmitifica totalmente el escenario. Ciertamente, la posible certeza de que exista conocimiento o elaboración de la realidad a partir de la creación literaria no es contemplada en estos personajes.

Carlos Suárez del Valle se dedica a escribir versos sin asumirlo con rigurosidad, ya que no encuentra estímulos en el ambiente, según lo dice Rigoletto:

- Si, señora: Carlos es un fino escritor y un fino crítico, pero en este ambiente de mazamorra aguada ... (48).

Si a ello se agrega la caracterización de Molina y Mendizábal, puede quedar claro que existe un acercamiento crítico al ambiente literario con la seguridad implícita de que de este medio, contra lo que cualquier esperanza ingenua podría vaticinar, no vendrá ninguna interpretación lúcida de la realidad. Por el contrario, el ámbito está más cercano al desconocimiento, ya sea por incapacidad de asumir una posición crítica, como en el caso de Suárez del Valle, como por una incapacidad en el comportamiento, tal es el caso de Molina y Mendizábal. La realidad supera a estos personajes; los avasalla con la comodidad o anula sus fuerzas, de lo cual resulta que esa disposición crítica que el texto reclama incluye al propio espacio de la literatura. Con ello los caminos del conocimiento quedan siempre estrechos a la elección de la crítica y la ironía.

De este modo existen dos fuerzas opuestas en la novela. Mientras que por un lado se dan los recursos necesarios para llevamos a creer en la verosimilitud del texto



narrativo, por otro lado existen recursos que no sólo evidencian el revés de convenciones ficcionales asumidas, sino que también objetivizan a la literatura como un discurso desconfiable. Nuevamente el parecer contra el ser que se muestra por la desconfianza y el desenmascaramiento. En este sentido, suscribimos la afirmación de Birger Angvik (1994: 11), en el supuesto de que el texto mismo invita a una visión crítica de la literatura. Probablemente lo que el texto asume es que esa visión desconfiada, iconoclasta y enjuiciadora que exige, debe asumirse con el discurso literario mismo, al igual que con todo discurso, porque es el único modo de ver una complejidad que quiere permanecer oculta, sin cuyo conocimiento se permanece en la ingenuidad.

5.3 Conceptos

Los temas replantean conceptos; éstos son la materia obligada de los temas que los retoman y los recrean constantemente, en un movimiento de ida y vuelta que forma parte del dinamismo de una cultura. En los conceptos se encuentra la esencia de una noción; en la plasmación es lógico que exista alguna peculiaridad que la tematización modifique y amplíe (Bremond, 1985): "Entre le thème, qui varie le concept, et le concept, qui unifie le thème. s'institue dans nos têtes un mouvement de navette quasi instantané qui explique la difficulté où nous sommes de séparer clairement les deux notions" (415-416). Así el concepto mismo se alimenta de las modificaciones que su plasmación en temas le permite.



5.3.1 Conocimiento

El gran tema de Duque es el conocimiento de la verdadera identidad en el espacio ciudadano. El concepto del autoconocimiento está en el trasfondo del texto. En su esencia es definido como el contacto con las propias limitaciones y capacidades, pero en Duque el concepto toma cuerpo en un tema que privilegia un espacio de engaño y fingimiento; es visto como una exposición del ridículo de la falsedad, para quien pretenda ampararse en una condición social. El modo en que el concepto es abordado parece desmentir el subterfugio de Teddy, quien cree por un momento que: "Su fortuna, su posición, le ponían a salvo de cualquier reprobación" (90).

5.3.1.1 Imagen

Aquí resulta haber una oposición entre la imagen que los otros tienen y que se quiere transmitir y lo que realmente se es, que se desconoce; entre ambas situaciones existe contradicción. Se busca ocultar o desestimar las debilidades, a las cuales los personajes parecen haberse abandonado, sintiéndose amparados por su posición, tal como lo piensa Teddy. La actitud es contraria a la del narrador y a la de Rigoletto, quienes exhiben sus realidades con humor. Esa intención de ocultamiento es la que queda expuesta ante los espejos (Elmore, 1993: 91-93).

En el capítulo V, Teddy se observa: "Se miró al espejo la faz lívida, de anchas ojeras lilas, los ojos congestionados, y sonrió como si lo que recordase hubiera sido una aventura que de un amigo le contarán" (33). La imagen no la asume como propia, es decir no toma conciencia de sí. No acepta, como un conocimiento de su propia persona, lo que se le muestra. Sin embargo en el capítulo XVII, la realidad le



da a Teddy nuevamente un espejo, en el que en este caso sí se reconoce. Ve que su escepticismo es inmadurez que lo ha llevado a sentirse humillado y manejado. Así, después de todo, el espejo en el que se mira Teddy al tener relaciones con Carlos Astorga, resulta ser una suerte de espejo en el que finalmente Beatriz también se contempla:

Una tarde Astorga puso fin a esto. En el cubil de la Avenida Grau, puso un espejo ante el diván. ¡Y se vió! Vió allá en el fondo de la luna imposable, el acoplamiento de dos hombres. No, no eran él y Astorga. Eran otros a quienes él no conocía y acaso por esto le pareció más asqueroso y peor. Para no ver hundió la cara, roja de ira, entre los brazos sin vellos. El otro jadeaba en una angustia de delicias. ¡Un asco! El bigotillo de Astorga le picaba en la mejilla. Luego le mordió.

Al salir, Teddy no quiso ir en el auto del otro. Tomó un coche cualquiera, y velozmente, sintiendo vergüenza de que la gente le viese, corrió desatinadamente hasta su casa. Se encerró. Duque dormitaba a los pies de su lecho.

-¡Get out! (89).

Las primera reacciones aparecen focalizadas a través de Teddy. Queda claro el efecto de verse, reconocerse y entender cómo realmente se ha actuado. De un modo similar al resto de la novela, se busca resaltar por contraste: en este momento aparece el perro Duque oponiendo su tranquilidad a la angustia del dueño.

El conocimiento de la propia naturaleza es no sólo un camino doloroso sino que para los personajes se trata de un proceso fuera de su alcance, en tanto el narrador sabe que es el barniz de cinismo el que lleva a Teddy a actuar sin un real balance de sus actos. En el capítulo XIII, ante la seducción de Crownchild por Carlos Astorga, en un claro uso de su función testimonial (cfr. 2.2.2.3), el narrador anota:

Y no es que fuera orgánicamente invertido. No era el suyo el caso del individuo fisiológicamente ambiguo. Era, sencillamente, un amoral. Hijo único, todos sus caprichos fueron satisfechos. Todo lo que apetecía, lo tuvo. Y así, no se dio cuenta de ese frágil límite, que todos hemos transgredido, que separa el Bien del Mal (74).



Ese proceso Teddy sólo es capaz de realizarlo a través del reflejo de una imagen de sí mismo, como él acepta en una confesión que llega a través del discurso indirecto libre, con una intervención imprecisa del narrador:

Y si había roto esa relación no fue porque el vicio mismo lo asqueara, no. Fué el espejo; ese espejo colocado allí donde se reprodujo, estampa dantesca, el informe montón de los dos hombres. De no haber Astorga puesto ese espejo, seguramente, todavía ambos arrastrarían su pecado, encandilados de alcohol y de lujuria equívoca (90).

Del mismo modo, es viendo una imagen que Beatriz reacciona y muestra su verdadero ser, a la vez que reconoce el de los otros. Ellos no son capaces de asumirse por sí mismos, al menos no completamente.

El concepto de conocimiento se halla unido al concepto de imagen que aparece a través de ciertos signos. Uno de ellos es el espejo, que simbólicamente es el reflejo de la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y la conciencia (Chevalier, 1986: 474-475). Y el otro es la fotografía que también actúa en este caso como una ayuda para que el personajes enfrente su propia realidad, pues es a través de una foto que Beatriz realmente conoce la situación entre su novio y su padre.

5.3.1.2 Droga

La droga es en este caso una antítesis a la revelación del espejo. El alejamiento de la confrontación con la realidad es la actitud que escogen los personajes; es por ello que coincidimos con Elmore (1993), al nombrar al opio como "metáfora de la verdadera moral dominante" (95). Hacia el final del capítulo XVII se presenta la siguiente escena:



Con un esfuerzo violento, sintiendo unas náuseas horribles, Teddy absorbió la pipa. Luego pidió otra y otras dos. Pasaron las náuseas. Quedó laxo. Una como plenitud de haber comido bien le embargó totalmente. No sentía las extremidades. Se asombró de haber podido coger un cigarrillo. Lo prendió y quedó semidormido. No hubo sueño. Sólo la beatitud inmensa de sentir lejos de sí, y para siempre, a Astorga, a Beatriz, a su madre, a Duque, a sus millones, a Carlos, a sus joyas, ¡toda su vida! Una abulia divina, un estado de conciencia superior y sutil. Desde el abismo de espíritu opiotizado, vió todo, pero lejos, sin ninguna conexión con él. No le importaba en ese instante, nada ni nadie. Pidió más. Después, la noche absoluta (95).

Teddy, al enfrentarse a la realidad del espejo es obligado a ver detrás de los pareceres y los lujos que están dispuestos para apartar la visión de la propia miseria. Es esta percepción, que el personaje no resiste, la que el narrador asume y la que se conmina a asumir. De allí la necesidad de recurrir a la metáfora del opio, al paraíso narcótico, pues el mundo edénico, igualmente artificial, se pierde al haber sido enfrentado a la propia visión. El personaje no resiste la mirada que demanda el texto.

5.3.2 Ciudad

Es necesario ver que el tema del conocimiento de la identidad se da en el contexto peculiar de la ciudad. Aun cuando no se pretende que lo que enunciamos como tema haya sido necesariamente lo que Diez Canseco hubiera planteado, creemos que por el análisis realizado es posible aceptar lo propuesto; pero ello no estaría completo sin establecer esa contextualización propia a la realidad del autor (Brinker, 1985): "Il est toujours louable, à mon avis, de faire l'effort de lire un roman comme son auteur le lisait, ou comme il voulait qu'on le lise, lorsqu'il identifiait dans son œuvre les thèmes reconnus para ses contemporains, c'est-à-dire par les destinataires empiriques de l'œuvre" (440).



La ciudad aparece como el lugar por excelencia para poder revelar los secretos. Los personajes, cuando en el capítulo XVI entran al campo, se vuelven buenos: "Los grillos eternizan letanías finas, y bajo el sol cristiano, bajo el aire corretón y leve, entre los árboles susurrantes, respondiendo a los "buenos días" de las gentes buenas, hay deseo de ser así, campesino y fluvial" (85). Este comentario del narrador pone en evidencia la función testimonial e ideológica del mismo (cfr. 2.2.2.3 y 2.2.2.4). Hace una oposición entre campo y ciudad. El campo vuelve a las gentes sencillas y buenas y todos se muestran tal como son; en sentido contrario, la ciudad complica a las personas y conlleva a la ocultación. El mismo Carlos lo confirma: "-¡Qué paz! Siempre que vengo por aquí me vuelvo cholo, labriego, bueno. Es lo único que nos queda de campo. Lindo, ¿verdad?" (85).

El narrador nos depara el siguiente comentario sobre la ciudad, aunque ésta no aparece nombrada de modo explícito, sí resulta ser una imagen de la oposición ciudad/campo, y lo que ello implica: "Culto, fino, discreto, alardeando inteligentemente de mundología, de sagacidad, de distinción, de elegancia, Astorga supo seducir, [...]" (73). Es entonces la ciudad un lugar en donde la gente adquiere la experiencia de ocultar, y por lo tanto de fingir. Allí una persona se pone a prueba y puede realmente llegar a conocerse, en su fortaleza y su debilidad. El mismo Teddy describe a la ciudad del siguiente modo, a partir de sus riesgos:

- Y, ¿cómo es París? -interrogó displicente Rigoletto.
- ¡Bah! Casi como Lima -respondió Teddy.- Las calles algunas más anchas. Más gente, más cabarets, más burdeles, más rameras, más vidiores, más monumentos, el río más grande, la gente más sórdida: ¡París! (26).

En ello hay que tener en cuenta que en ese momento esta capital representaba la sociedad moderna, la ciudad por excelencia. Los conceptos de



campo versus ciudad aparecen revestidos de nuevos significados. La ciudad tradicionalmente asociada al progreso en este caso también se halla asociada a la falsedad, a la seducción y en ese sentido a una prueba para el espíritu humano, que puede llegar a probar en ella su verdadera naturaleza. Mientras que el campo está asociado a la simpleza y casi a la bondad innata. En realidad el capítulo XVI sólo está en el texto para indicar un roce de estos personajes por lo que pudieron haber sido o con lo que fue el pasado, en contraste con lo que es presente y con lo que puede ser el futuro.

Los espacios de la ciudad también tienen un lugar importante. Sirven de estaciones en donde los personajes son sometidos a pruebas, o contextos en los que asumen un comportamiento que buscan ocultar. Es en esos lugares en donde se conocen entre ellos y a sí mismos, y se exhiben.

La homosexualidad es una de esas pruebas a las que el habitante de una ciudad se enfrenta. Es asumida como una de sus realidades, una prueba de autoconocimiento y carácter, y en el caso de vivirla, de honestidad para asumirla, como sólo lo muestra Rigoletto:

- Sus dieciséis años me limpian de toda mancha... Voy a entrar en el reino de los Cielos...

-Pero, ¿no te da vergüenza?- se sorprendió Teddy.

-Nene- replicó Rigoletto,- ¿tú no has estado en Oxford? ¿Y cuántas veces te habrán sorprendido en las "bombas" que te dabas en París, y después cuando dormías esas borracheras, pero... ¡es cierto! Ni en el colegio, ni borracho, ni dormido, vale.

Suárez Valle se amoscó de veras

-Oye, tu: cállate y basta de bromas de mal gusto. Esas porquerías están fuera de todas las bromas y de todas las frases. Es inmundo y me quemara esa soltura de huesos que tienes. Cállate, hazme el favor (49-50).



La importancia de la ciudad en estos años es crucial, ya que ella sufre en este tiempo el cambio radical de dejar la ruralidad para asumir los elementos externos de la modernidad. El efecto que esto tiene en el ser humano es devastador. La ciudad con sus novedades y tentaciones hace que el hombre explore en sí mismo aspectos que le eran desconocidos.



CONCLUSIONES

1.- Duque, una de las novelas imprescindibles de considerar en el inicio de la narrativa urbana, ha recibido atención de la crítica desde sus inicios, aun cuando no se ha mantenido en un foco central de interés. En el marco de estas consideraciones, es necesario tomar distancia frente a la reiterada afirmación de identificar, o no distinguir plenamente, entre el autor y una de las instancias pertenecientes a la ficción: el narrador. En el contexto de la aparición de la novela y en algunos años posteriores pudo pasar por inevitable e incluso atribuible a una intuición acertada que ya vislumbraba la importancia del elemento narrador en la lectura del texto; sin embargo actualmente una reincidencia no justifica la atención de una reflexión detenida.

2.- Es necesario asumir en nuestros razonamientos la presencia de tres principios de existencia que corresponden a diferentes realidades: autor real, autor implícito y narrador. En tanto el narrador es enteramente una realidad ficcional y como tal circunscribe su ser y cualquier consecuencia derivable de su actuar al mundo ficcional, la construcción del autor implícito es posible a partir de sus elecciones presentes en lo que constituye la materia del texto narrativo, como un paso necesario, muy especialmente en el caso de Duque. Con ello se respeta la necesaria libertad de



la realidad textual en relación con el sujeto histórico, autor real, asociado a tales o cuales actitudes. Dada la extensa identificación entre la biografía de José Diez Canseco y acontecimientos parte de la historia, el conocimiento de las diferencias que separan estas instancias proporciona herramientas útiles y evita conclusiones apresuradas y meramente intuitivas.

3.- Al narrador hétero-extradiegético presente en la novela corresponde un narratario hétero-extradiegético que identifica la actitud exigida a su participación con la que debe aportar el lector implícito del texto; entidad presupuesta como competente por el autor implícito.

4.- Las funciones de comunicación, testimonial e ideológica ejercidas por el narrador construyen su autoridad, en tanto despliegan a cabalidad su conocimiento del medio, y la autoridad que se adjudica, en razón de su omnisciencia, a exponer las debilidades de los personajes y a exigir desconfianza.

5.- A través del manejo del discurso indirecto, en su modalidad pura o libre y reiteradamente con el intercalamiento de ambas, se otorga indeterminación del punto que une o separa los gustos y comentarios de narrador y personajes. A través del manejo de este recurso, el autor implícito construye la ironía del texto sobre la base de un constante acercamiento y alejamiento del mismo.

6.- Existe influencia vanguardista en la creación de Duque, pero en ningún caso esta característica llena el espacio suficiente para considerarla una novela de



vanguardia. La disolución casi límite de los rasgos tradicionales de los elementos narrativos, entre ellos la ausencia o muy limitada capacidad de las funciones del narrador, como la de control y la testimonial o de atestación, es una característica resaltante en este modelo de novela que, sin embargo, no está presente en el texto de Diez Canseco, como sí lo está en La casa de cartón, una obra de la época que consideramos influyente en Duque.

7.- La influencia de la vanguardia se asume desde el eclecticismo, reconociendo que en el Perú, en aquel momento, dos de las escuelas con mayor difusión fueron el surrealismo y el futurismo. Características de estas escuelas como la yuxtaposición de elementos en apariencia discordantes, pero que otorgan una renovada visión, o el privilegio otorgado a la aceleración, aportaron posibilidades en la creación de la novela, tales como las presentes en las descripciones hechas por el narrador sobre la base de construcciones nominales, elípticas, parastásicas, que pasan instantáneamente de un rasgo a otro, convocando diferentes aspectos y sentidos en la lectura.

8.- Tales recursos se utilizan muy especialmente para referir a nuevos escenarios vividos desde un ritmo producto de una nueva visión centrada en el cambio y muy influenciada por la realidad del montaje cinematográfico; así el narrador obtiene sus visiones más audaces desde un auto y sólo puede abandonar ese intento al salir de la ciudad por un lapso muy corto.



9.- El autor implícito convoca varios elementos que marcan el humor irónico guía del texto: las situaciones argumentativas, el comportamiento de los personajes, sus diálogos, el título, un posible epígrafe perdido y de modo muy especial, la mirada irónica colocada en el narrador. Éste a través del ejercicio de una función ideológica que dirige su exploración en la intimidad de los personajes, muestra constantemente la contradicción entre la apariencia y el verdadero actuar. Ello exige, evidentemente, un narratario con igual destreza. Es en este aspecto de las actitudes convocadas que narratario y lector implícito se encuentran en una posición coincidente.

10.- La presencia del humor en el texto se ha logrado básicamente a través del manejo de dos géneros: la sátira y la parodia, el primero de ellos considerado como principal, por lo que es posible inscribir la novela en el rango de una sátira paródica. Ambos géneros recurren al recurso de la ironía en su realización.

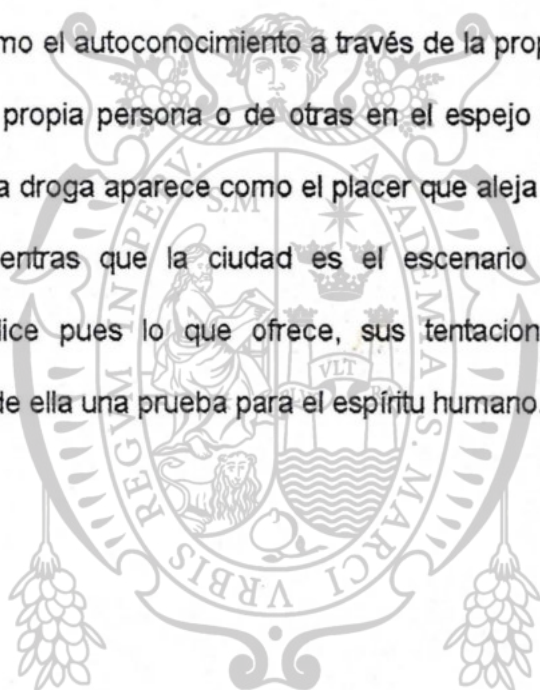
11.- A través de una consideración de la trama y de sus unidades como elementos iniciales, es posible comprobar que todos los puntos coinciden en un arribo al conocimiento. Se parte de no saber o de querer ocultar, para llegar a un saber, sin concesiones, del propio ser y del ajeno. En este proceso se privilegia enormemente lo aprendido a través de la propia experiencia y del descrédito de la apariencia.

12.- A este objetivo contribuyen las características formales de la novela: el privilegio del uso del discurso indirecto y de la infiltración del narrador en él, dejando en la ambigüedad el límite de su presencia; el esquema de sátira paródica construida sobre la base de la ironía; la contraposición entre búsqueda de verosimilitud a través



de notas a pie de página y el ejercicio de la función de control, evidenciada a través de comentarios metaficcionales hechos por el narrador mismo, y por último la metaficcionalidad en el discurso narrativo a través de la desmitificación de los personajes vinculados con el mundo literario, y en los mismos discursos de los personajes.

13.- El tema del conocimiento del ser en trascendencia a la apariencia, recrea algunos conceptos como el autoconocimiento a través de la propia imagen y la de los otros: el reflejo de la propia persona o de otras en el espejo y la observación de fotografías. A su vez la droga aparece como el placer que aleja u oculta la revelación del conocimiento, mientras que la ciudad es el escenario ideal para que ese conocimiento se realice pues lo que ofrece, sus tentaciones, y lo que exige, desconfianza, hacen de ella una prueba para el espíritu humano.



BIBLIOGRAFÍA

AHERN, Maureen.

1960 El mar en tres cuentistas peruanos de nuestro siglo: Abraham Valdelomar, José Diez Canseco y Fernando Romero. Tesis (Br.). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ALCIBÍADES, Mirla.

1982 "Mariátegui, *Amauta* y la vanguardia literaria". Revista de crítica Iationamericana. Año VIII. N. 15. 1er. semestre: 123-139.

ANGVIK, Birger.

1994 "El reto de Duque. Una lectura (de la) crítica: la ausencia de la forma". Lexis. XVIII. N. 1: 1-44.

1999 La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

AYALA, Francisco.

1965 "Cazador en alba". Mis páginas mejores. Madrid: 35-41. Repr. en Los vanguardistas españoles 1925-1935. Ramón Buckley y John Crispin (selección y notas). Madrid: Alianza Editorial, 1973: 179-185.

BACACORZO, Xavier.

1960 José Diez-Canseco: Burqués. literato, antiburqués. Tesis (Dr.) Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.

BAJTIN, Mijail.

1990 La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais. Madrid: Alianza Editorial.



1991 Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.

BAL, Mieke.

1981 "Notes on narrative embedding". Poetics Today. Volume 2. N. 2. Winter: 41-59.

1985 Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra.

1990 "The point of Narratology". Poetics today. Volume 11. N. 4. Winter: 727-753.

BALLÓN, Enrique (selección y notas).

1986 "La prosa narrativa peruana del siglo XX". Antología General de la prosa en el Perú III. De 1895 a 1985. Lima: Ediciones Edubanco: 9-13.

BARTHES, Roland, et. al.

s.f. "Introducción al análisis estructural de los relatos". Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo: 9-43.

BAZÁN, Armando (selección y notas).

1942 "Los cuentistas peruanos y la cultura occidental". Antología del cuento peruano. Santiago: Zig-zag: 7-15.

BOOTH, Wayne C.

1974 La retórica de la ficción. Barcelona: Bosch.

1986 Retórica de la ironía. Madrid: Taurus.

BREMOND, Claude.

1985 "Concept et thème". Poétique 64. Novembre: 415-425.

BRINKER, Menachem.

1985 "Thème et interprétation." Poétique 64. Novembre: 435-445.

BROOKE-ROSE, Christine.

1990 "Whatever happened to narratology?". Poetics today. Volume 11. N. 2. Summer: 283-293.



- BUCKLEY, Ramón y John CRISPÍN (selección y notas).
1973 Los vanguardistas españoles (1925-1935). Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- BURKE, Kenneth.
1969 A grammar of motives. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California.
- CALVO, Eduardo.
1960 Barranco. Su paisaje. Su gente. Barranco: Librería e Imprenta Minerva.
- CARRILLO, Francisco (selección y notas).
1971 Cuento Peruano (1904-1971). Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther.
1975 "Duque": representación e ideología. Tesis. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CASTRO ARENAS, Mario.
[1967] La novela peruana y la evolución social. Lima: José Godard editor.
- CHATMAN, Seymour.
1986 "Characters and Narrators. Filter, center, slant and interest-focus". Poetics today. Volume 7. N. 2: 189-205.
- 1990 Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus.
- CHEVALIER, Jean (dir.).
1986 Diccionario de los símbolos. Barcelona: Editorial Herder.
- CORNEJO POLAR, Antonio.
1980A "El problema nacional en la literatura". Quehacer. N. 4. Abril: 100-109.
- 1980B "Historia de la literatura del Perú Republicano". Historia del Perú. Tomo VIII. Perú Republicano. Lima: Editorial Juan Mejía Baca: 9-188.



DELGADO, Washington.

1984 Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente. Lima: Rikchay Perú.

DIEZ CANSECO, José.

1929 "El Gaviota". Amauta. N. 27. Noviembre-Diciembre: 43-50.

1930 "El Gaviota" (cont.). Amauta. N. 28. Enero: 49-52, 57-70.

1934 Duque. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile: Editorial Ercilla.

1935 "Acto de rebelión y propósito de reincidencia". La Prensa. Suplemento Dominical. Lima, 6 de enero: 16.

1937 Duque. Santiago de Chile: Editorial Ercilla.

1947 "El proyectado homenaje a González Prada". La Prensa. 25 de Julio de 1974: 5

1949A "El asilo de Haya de la Torre". La Prensa. 2 de Marzo de 1949: 4

1949B Lima: coplas y cantares. Lima: Compañía de gráficas e impresiones.

1973A "Prólogo". Estampas Mulatas. Lima: Editorial Universo: 159-166.

1973B Duque. Lima: Peisa.

1974 El mirador de los ángeles. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

[1979] Suzy. Lima: Renée de Diez Canseco editor.



ELMORE, Peter.

1993 Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX. Lima: Mosca Azul. El caballo rojo.

ESCAJADILLO, Tomás.

1966 La obra narrativa de Diez Canseco. Tesis (Br.). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

1973A "Estudio preliminar". Estampas Mulatas. José Diez Canseco. Lima: Universo: 7-54.

1973B "Introducción". Duque. José Diez Canseco. Lima: Peisa: 7-17.

1985 Narradores peruanos del siglo XX. La Habana: Casa de las Américas.

1986 "Diez Canseco un precursor no reconocido". Presencia de Lima en la literatura. Lima: DESCO. Dentro de estudios y promoción del desarrollo: 27-43.

1997 Cuatro estudios sobre José Diez-Canseco. Lima: Amaru editores

ESCOBAR, Alberto (selección y notas).

1960 La narración en el Perú. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.

ESPINA, Antonio.

1926 "Prólogo". Pájaro Pinto. Madrid: 23-27. Repr. en Los vanguardistas españoles 1925-1935. Ramón Buckley y John Crispin (selección y notas). Madrid: Alianza Editorial, 1973: 123-125.

1927 "Reflexiones sobre cinematografía". Revista de Occidente. Enero: 15-27. Repr. en Los vanguardistas españoles 1925-1935. Ramón Buckley y John Crispin (selección y notas). Madrid: Alianza Editorial, 1973: 210-218.

FERRANDO, Jose.

1944 "Personajes de la novela peruana". La Prensa. 31 de diciembre: 8



FORTINI, Franco.

1962 El Movimiento surrealista. México: unión tipográfica editorial UTEHA hispanoamericana.

FREUD, Sigmund.

1986 El chiste y su relación con lo inconsciente. Madrid: Alianza Editorial.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos.

1990 Para una periodización de la literatura peruana. Lima: Latinoamericana.

GENETTE, Gérard.

1989 (1972) Figuras III. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

1983 Nouveau discours du récit. París: Editions du Seuil.

1993 Ficción y dicción. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto.

1934 "Literatura española, 1918-1930". The European Caravan, New York. Repr. en Los vanguardistas españoles 1925-1935. Ramón Buckley y John Crispin (selección y notas). Madrid: Alianza Editorial, 1973: 48-54.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón.

1928 "Gravedad e importancia del humorismo". Revista de Occidente. Febrero: 348-360. Repr. en Los vanguardistas españoles 1925-1935. Ramón Buckley y John Crispin (selección y notas). Madrid: Alianza Editorial, 1973: 267-276.

GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI.

1959 Diccionario Literario. De obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países. Tomo IV (Día-Ez). Doce Tomos. Barcelona: Montaner y Simón.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (selección y notas).

1984 El cuento peruano, 1959-1967. Lima: Ediciones Copé.

(selección y notas).

1991 El cuento peruano, 1920-1941. Lima: Ediciones Copé.



1991B El Perú es todas las sangres. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

HAMBURGER, Käte.

1995 La lógica de la literatura. Madrid: Visor.

HIGHET, Gilbert.

1954 La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental. Tomo II. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

HUAMÁN, Miguel Ángel.

1994 Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata. Lima: Editorial Horizonte.

HUTCHEON, Linda.

1985 A Theory of Parody. The teaching of Twentieth-Century art forms. London: Methuen & Co. Ltd.

1995 Irony's Edge. The theory and politics of irony. London and New York: Routledge.

JARNÉS, Benjamín.

1929 "Nota Preliminar". Paula Paulita. Madrid: 13-19. Repr. en Los vanguardistas españoles 1925-1935. Ramón Buckley y John Crispin (selección y notas). Madrid: Alianza Editorial, 1973: 43-47.

JITRIK, Noé.

1982 "Papeles de trabajo. Notas sobre vanguardia latinoamericana". Revista de crítica latinoamericana. Año VIII . N. 15. 1er. semestre: 13-24

KAYSER, Wolfgang.

1964 Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires: Editorial Nova.

LAUER, Mirko.

1982 "La poesía vanguardista en el Perú". Revista de crítica latinoamericana. Año VIII. N. 15. 1er. semestre: 77-86.



LLOSA, Jorge Guillermo.

1975 "Literatura y situación del escritor en el Perú". Scientia et praxis. N.9: 42-56.

LOSADA, Alejandro.

1976 Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MAFUELO, Enrique.

1949 "Ha muerto un hombre". La Prensa. 7 de Marzo: 3.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS.

1989 Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel.

MARIÁTEGUI, José Carlos.

1989 7 ensayos de la realidad peruana. Lima: Biblioteca Amauta.

1959 El artista y la época. Lima: Empresa editora Amauta.

MARINETTI, F.T.

1927 "Movimiento futurista". Amauta N. 10. Octubre-Diciembre: 29-30.

MARTÍN ADÁN.

1997 La casa de cartón. Lima: Peisa.

MIRÓ, César.

1949 "Prólogo". Obras Completas I. Lima: Coplas y guitarras. José Diez Canseco. Lima: Compañía de impresiones y publicidad: 5-10.

MORE, Federico.

1973 "Prólogo". Estampas Mulatas. José Diez Canseco. Lima: Editorial Universo: 57-60.

MÜLLER-BERGH, Klaus.

1982 "El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas". Revista Iberoamericana. N. 118-119. Enero- Junio: 149 - 176.



NÚÑEZ, Estuardo.

1963 "Prólogo". Cuentos. Biblioteca de cultura peruana contemporánea X. Lima: Ediciones de Sol: VII-XXVIII.

1976 "Un rasgo de estilo en la literatura contemporánea del Perú (La enumeración caótica en la literatura peruana reciente)". San Marcos. Nueva época. N.15. Abril-Junio: 3 - 37.

1977 "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú". Revista de crítica latinoamericana. Año III. N. 5. 1er. semestre: 57-66.

OSORIO TEJEDA, Nelson.

1981 "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano". Revista Iberoamericana. Año 47. N. 114 -115. Enero-Junio: 227 - 254.

(selección y notas)

1988 Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

PAZ, Octavio.

1985 Los hijos del limo. S.l.: Oveja Negra.

PÉREZ FERRERO, Miguel.

1930 "Justificación". La Gaceta Literaria [Buenos Aires] 1 de Junio. Repr. en Los vanguardistas españoles 1925-1935. Ramón Buckley y John Crispin (selección y notas). Madrid: Alianza Editorial, 1973: 394-413.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo.

1982 Idle fictions. The hispanic vanguard novel, 1926 - 1934. Durham, NC: Duke University Press.

PRINCE, Gerald.

1985 "Thématiser". Poétique 64. Novembre: 425-435.



PUCCINELLI, Jorge.

1956 "Las generaciones en la cultura peruana del siglo XX. (Primer intento de aplicación del método)". Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericana. Comunicaciones y ponencias. Salamanca: Universidad de Salamanca: 335-344.

RIBEYRO, Julio Ramón.

1976 La caza sutil. Lima: Editorial Milla Batres S.A.

RIMMNON-KENAN, Shlomith.

1985 "Qu'est-ce qu'un thème?" Poétique 64. Novembre: 397-407.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel.

1985 La literatura peruana en debate 1905-1928. Lima: Ediciones Antonio Ricardo.

1992 El Perú y su literatura: guía bibliográfica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RUBIO FERNÁNDEZ, Lisardo.

1978 "Introducción". El Satiricón. Petronio. Madrid: Gredos: 7-28.

SALAZAR BONDY, Sebastián.

1964 Lima la horrible. México: Era S.A.

SÁNCHEZ, Luis Alberto.

1934 "Prólogo". Duque. José Diez Canseco. Santiago de Chile: Ercilla: 7-9.

1965-66 La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. 5 t. Lima: Ediciones de Ediventas S.A.

SANGUINETI, Edoardo.

1965 Vanguardia. Ideología y Lenguaje. Caracas: Monte Ávila Editores C.A.

SERAFINA Quinteras.

1957 De la misma laya. Antología de costumbristas y humoristas peruanos. Lima: Ministerio de Educación Pública del Perú.



SOLOGUREN, Javier.

1981 Antología general de la literatura peruana. México: Fondo de Cultura Económica.

TAMAYO VARGAS, Augusto.

1992 La literatura peruana, 3v. Lima: Peisa.

TAURO DEL PINO, Alberto.

1946 Elementos de la literatura peruana. Lima: Ediciones palabra.

VARGAS LLOSA, Mario.

1959 "La Casa de Cartón". Cultura Peruana. Vol. XIX. N. 135/136. Setiembre-
Octubre: 13,66.

VELANDO, María.

1996 "Los recursos narrativos en *Barrio de Broncas*, Premio nacional de novela. Análisis e interpretación". Barrio de Broncas. José Antonio Bravo. Lima: Bruño: 235-380.

VIDAL, Luis Fernando et. al.

1986 "La ciudad en la narrativa peruana". Presencia de Lima en la literatura. Lima: Centro de estudios y promoción del desarrollo: 11-25.

VILLANUEVA DE PUCCINELLI, Elsa.

1969 Bibliografía de la novela peruana. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

WARNING, Rainer (ed.).

1989 Estética de la recepción. Madrid: Visor.

WEINRICH, Harald.

1968 Estructura y función de los tiempos. Madrid: Gredos.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald.

1991 Las literatura hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica. Frankfurt am Main: Vervuert.



YURKIEVICH, Saúl.

1981 "Los avatares de la vanguardia". Revista Iberoamericana. Año 47. N. 114 - 115. Enero - Junio 1981: 352-366.



