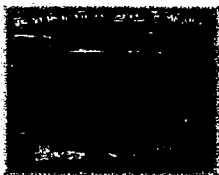


45
289



UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

LA ETERNIDAD POR FIN COMIENZA UN LUNES:
UN EJEMPLO DE NUEVA NARRATIVA CUBANA

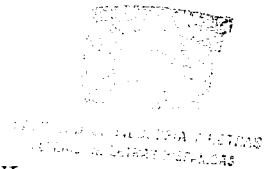
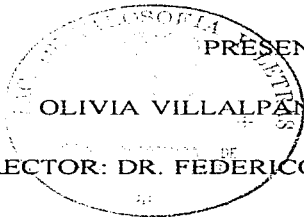
TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

PRESENTA

OLIVIA VILLALPANDO FIGUEROA

DIRECTOR: DR. FEDERICO ÁLVAREZ ARREGUI



CIUDAD UNIVERSITARIA

ABRIL DE 1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia, a mis amigos,
a mis maestros y...
¡por supuesto! a Lichi.

Toda realidad es imaginaria. Toda realidad es maravillosa.
Todo lo maravilloso es realidad imaginaria.

Luis Cardoza y Aragón

ÍNDICE

1.- Introducción

2.- Marco teórico: Fantasía, realidad y maravilla

- a) Romanticismo/Literatura fantástica
- b) Realismo/Realismo mágico
- c) Surrealismo/ Lo real maravilloso

3.- Eliseo Alberto Diego

- a) Obra anterior: *La fogata roja*
- b) Ideas

4.- La eternidad por fin comienza un lunes

- a) Argumento [Acontecimientos. Diégesis]
- b) Análisis formal [Estructura narrativa]
- c) Personajes [Censo de personajes, reales, imaginarios etc.]
- d) Espacio/Tiempo [Itinerario, espacio real, fantástico] [Calendario, tiempo discontinuo, etc.]
- e) Algunas ideas en torno al concepto filosófico de la eternidad
- f) "La metáfora del corazón" como ejemplo de intertexto en
La eternidad por fin comienza un lunes

5.- Recursos propios de lo real imaginario

- a) Lo mágico
- b) Lo milagroso
- c) Lo mítico legendario
- d) Lo fantástico

6.- Conclusiones

INTRODUCCIÓN

Eliseo Alberto Diego nace en Arroyo Naranjo, Cuba, en 1951, donde vive una infancia feliz al lado de sus padres: el poeta Eliseo Diego y Bella García Marruz así como su hermano “Rapi” [Constante] y su hermana “Fefé” [Josefina]. Los primeros años de su niñez vive en Villa Berta, una casa situada en las afueras de La Habana, en Arroyo Naranjo.¹

Es licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana, fue jefe de Redacción de la gaceta literaria *El Caimán Barbudo* y subdirector de la *Revista de Cine Cubano*. Libros publicados: tres libros de poesía: *Importará el trueno* (1973), que recibe una mención en el concurso “26 de Julio” de ese año; *Las cosas que yo amo* (1977) y *Un instante en cada cosa* (1980). Escribe una novela para jóvenes, que aparece semanalmente en la revista *Verde olivo* (1980) y que posteriormente se edita bajo el título de *La fogata roja* (1984); esta novela recibe el Premio Nacional de la Crítica en 1983. Escribe un relato para niños: *Algo de corazón* (1982); *La eternidad por fin comienza un lunes* (1992),² *Informe contra mi mismo* (1997) —libro sobre Cuba que combina diferentes géneros: el epistolar, el narrativo y el ensayístico—. Tiene dos novela inéditas: *Tratado elemental de ilusiones* y *Caracol Beach*.

¹ Su hermana Josefina de Diego. “Fefé”. recuerda esta casa en su libro *El reino del abuelo* (México: Ediciones del Equilibrista. 1993).

² Actualmente Galimard prepara una traducción al francés.

posteriormente retomarían escritores latinoamericanos. Él recuerda especialmente un pasaje del libro *Pedro Blanco, el negrero* (1931), que sucede en el siglo XIX durante la travesía de un barco en alta mar: de pronto cae una lluvia de mariposas que provoca que las velas se acartonen y el barco pierda su rumbo y llegue a un lugar maravilloso y desconocido. Siguiendo con los escritores favoritos de Eliseo Alberto podemos mencionar a Federico García Lorca, Quevedo, Rulfo, Whitman, Jomi García Ascot, Juan Gelman, Senel Paz, Jaime Sabines, Antonio Conte, Horacio Quiroga, Lezama Lima, Jesús Díaz, María Zambrano, Nicolás Guillén, Fina García Marruz, Cintio Vitier, y por supuesto, Martí.

En 1986 Gabriel García Márquez crea la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, que a su vez abre una escuela de cine en Cuba. Allí empiezan a trabajar juntos, Gabriel García Márquez y Eliseo Alberto, escribiendo guiones cinematográficos. En 1990 Eliseo Alberto es invitado por el escritor colombiano a trabajar en México en un proyecto cinematográfico. La llegada de Eliseo Alberto a México coincidió con la caída de los países socialistas, que agudizó la mala situación que la isla vivía; y tal como él dice: estar en México significaba una forma de ayudar a su familia y una posibilidad de traerla consigo.

En 1992, Ediciones del Equilibrista publica en México su novela *La eternidad por fin comienza un lunes*, cuya importancia justifica a nuestro juicio esta tesis.

La novela fue muy bien acogida por la crítica y por el público en general, y prueba de ello son sus tres ediciones en México (de 3 mil ejemplares cada una), su

edición colombiana en la editorial Planeta, la edición española a cargo de Anagrama y las posibles traducciones al inglés y al danés.

Eliseo Alberto actualmente reside en México, sigue escribiendo e imparte clases de cine en el Centro Nacional de las Artes.

Como guionista ha participado en la siguientes películas: *Cartas del parque* (1990), *Mascaró*³ (1992), *El elefante y la bicicleta* (1993), *Guantanamera* (1995) y *Salón México* (1995). Ha impartido clases y talleres en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los baños, Cuba; en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México y en el Sundance Institute.

La crítica que se ha generado en torno a *La eternidad por fin comienza un lunes* coincide en señalar su semejanza con las obras del realismo mágico, sin embargo, existe cierta confusión en la utilización de este término. Los críticos han calificado a la novela de diversas maneras: realismo mágico, realismo maravilloso, "realismo fantástico", etc., porque las fronteras entre estas tres estéticas son cercanas y confusas, por lo que resulta difícil decir que la novela pertenece por completo a sólo una de ellas.

En una interesante reseña, publicada en la *Gaceta de Cuba*, Jorge Fornet dice que "*La eternidad...* y el *Quijote* [...] aprovechan la reputación de un género canónico para parodiarlo. En Cervantes era la novela de caballerías, aquí es la del realismo mágico. Sin embargo, la parodia no funciona en este caso como sátira y ridiculización, sino como reapropiación crítica" (Fornet, 1993, 33).

³ En colaboración con "Rapi" [Constante] Diego.

Álvaro Enrigue coincide con Fornet y menciona que la novela de Eliseo Alberto Diego “al resucitar el tono general de las literaturas real-maravillosas propone una actualización crítica de su discurso”, valiéndose de elementos como la reducción del “alarde poético del lenguaje neobarroco en favor de un incremento en su precisión narrativa”; la incorporación de personajes y situaciones históricas, que producen un juego literario cervantino y el uso de una técnica esperpéntica, que conduce a la cosmopolización del discurso (Enrigue, 1993, 38-39).

Madeline Cámara, por una parte, hace una observación importante al relacionar *La eternidad...* con el término “deslumbramiento”, usado por la crítica cubana contemporánea para calificar un periodo de la narrativa cubana que incluye publicaciones correspondientes a la década posterior a 1975. Los críticos cubanos que han utilizado este término han insistido en relacionarlo, de manera epigonal, con el realismo mágico. Madeline Cámara señala que el realismo mágico desarrolló una estética que correspondía a la geografía y las vivencias históricas del continente; en cambio, la estética de Eliseo Alberto “se mueve en los límites de lo insular, y como tal, se aferra a lo profundo para anclarse” y, por otra parte, “se somete a todas las influencias” (Cámara, 1993, 2). Al igual que otros muchos críticos, Madeline Cámara reconoce la semejanza de la prosa de Eliseo Alberto con la de García Márquez, pero menciona una diferencia: en *La eternidad...* los sustantivos comunes tienen más peso que los adjetivos.

Eliseo Alberto cuenta que alguna vez García Márquez le dijo que la principal diferencia entre la prosa de cada uno de ellos era el punto de partida y el punto final:

García Márquez decía que él partía de la realidad y posteriormente la transformaba mediante la imaginación; por su parte, Eliseo Alberto partía de un hecho imaginario y finalmente aterrizaba en la realidad. Es decir, que aunque los dos ocupen elementos afines, cada uno de ellos busca un fin diferente.

Antes de intentar aclarar esta confusión entre términos vecinos y de explicar los orígenes de la literatura fantástica, del realismo mágico y de lo real maravilloso, vale la pena referirnos a un artículo de García Márquez (1981, 1-2) en el que explica la confusión entre fantasía e imaginación, pues en su opinión estos dos términos se han usado equivocadamente. Para él “la fantasía es la que no tiene nada que ver con la realidad del mundo en que vivimos: es pura invención fantástica” y la imaginación “es una facultad que tienen los artistas para crear una nueva realidad a partir de la realidad en que viven”. García Márquez cita a Juan Corominas, quien estableció que fantasía e imaginación tienen el mismo origen, por lo que su significado es muy cercano. Esta cercanía se extiende a las palabras maravilloso y mágico, pues las cuatro se usan indistintamente, e incluso sirven para definirse entre sí.⁴

Freud afirma que el adulto fantasea como una forma de sustituir el juego de la niñez. El niño juega a ser grande e “inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada”. El juego del niño es lícito porque está orientado hacia el deseo de ser adulto, en cambio, el fantaseo del adulto está dirigido al placer que le producía el juego en su

⁴ **Fantasía:** Imaginación creadora o sea facultad de la mente para representarse cosas inexistentes, particularmente para inventar seres y sucesos y crear obras literarias y de arte. **Imaginación:** Fantasía, facultad del espíritu por la que puede representarse cosas reales o inexistentes. **Particularmente,** facultad de los artistas para crear. **Mágico:** De la magia. **Maravilloso, Maravilloso:** Inexplicable dentro de las leyes naturales. De belleza u otras cualidades impresionantes. (De acuerdo con el *Diccionario del uso del español* de María Moliner, pp. 1281, 90, 308 y 348 respectivamente)

niñez, y como lo que se espera de él es que no juegue, sino que actúe en el mundo real, el fantaseo se convierte en algo vergonzoso, que se oculta ante los demás. El creador literario también fantasea, crea un mundo propio, en el que puede insertar cosas que pertenecen al mundo real. A diferencia del adulto común, el creador literario tiene permitido fantasear, porque es una forma de jugar ante un público que puede tener la misma fantasía, pero le avergüenza reconocerla. (1976a, 127-135)

MARCO TEÓRICO: FANTASÍA, REALIDAD Y MARAVILLA

Para analizar la novela de Eliseo Alberto es necesario, a nuestro juicio, establecer las relaciones y diferencias que hay entre literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso, pues pensamos que, entre otras cosas, estas tres estéticas tienen en común utilizar la fantasía e imaginación de que habla García Márquez; cada una de ellas en un grado distinto, lo que permite hacer una diferenciación entre ellas. En la medida en que un relato hace mayor uso de la fantasía se acerca a lo que Todorov llamó maravilloso,⁵ en el extremo contrario está lo extraño, y en un punto intermedio lo fantástico. Sin embargo, hay que puntualizar que estos términos están condicionados culturalmente. En la actualidad, la idea que tenemos de lo maravilloso no es la misma que la que se tenía en la Edad Media, por ejemplo. Teniendo en cuenta estos aspectos será más claro ubicar un texto primero en un contexto cultural, para más tarde ubicarlo en un contexto literario.

a) Romanticismo/Literatura fantástica

Los relatos fantásticos son tan antiguos como la propia humanidad y han dado cuenta de aventuras, prodigios, hechos mágicos, míticos etc. Sin embargo, no fueron concebidos de acuerdo con la idea que ahora tenemos del hecho fantástico como un prodigio, sino como parte de la vida cotidiana. Al cabo del tiempo, la concepción de lo fantástico cambia y algunos relatos que en algún momento fueron considerados como fantásticos son identificados con lo maravilloso —de acuerdo con la clasificación hecha

⁵ Es necesario aclarar que el concepto que Todorov [1972] tiene de lo maravilloso no es el mismo al que se refiere Carpentier en su teoría sobre lo real maravilloso.

por Todorov. El libro de *Las mil y una noches* sirve como ejemplo de este tipo de relatos, pues aunque sólo hasta 1704 se publica la primera versión europea, traducida por el francés Antoine Galland, los relatos que lo forman tienen un origen muy antiguo y misterioso, son obra de cientos de autores, cuya profesión era contar cuentos durante la noche.

En *El libro de las mil y una noches* aparecen los genios, que “pertenecen a una creación preadamita, anterior a Adán, inferior a los hombres. Según los musulmanes, habitaron todo el espacio y son invisibles e impalpables” (Borges, 1990, 68). Una de las tantas historias de *Las mil y una noches* en las que aparece un genio es la que se cuenta en la noche 3. Es la historia de un pescador muy pobre, que tiene tres hijos. Este pescador acostumbraba a echar la red cuatro veces al día; un día sacó un burro muerto, otra algún cacharro, pero nunca una buena pesca. Invocó el nombre de Alá y arrojó nuevamente la red al mar, esta vez sacó una olla de azófar con el sello de Solimán; cuando abrió la olla salió de ella una gran humareda que tomó la forma de un *efrit*. El genio salió de la olla invocando el nombre de Solimán, y el pescador le preguntó por qué se comportaba así, si Solimán había muerto hacía mil ochocientos años. El genio le contó que él había sido uno de los genios que se rebeló contra Solimán, y que en castigo, él lo había encerrado en aquella olla. Después de cien años el *efrit* prometió hacer rico a quien lo liberara, pero nada pasó; pasaron otros cien años y el *efrit* prometió conceder tres deseos a quien lo liberase, pero nada ocurrió; entonces el genio prometió dar muerte a quien lo liberase y fue el pescador quien lo liberó, por lo tanto, el *efrit* debía cumplir su promesa y darle muerte. El pescador le pidió al *efrit* que le concediese sólo una cosa

antes de morir y el *efrit* aceptó. Entonces el pescador le preguntó cómo era que estaba dentro de la olla, que era tan pequeña. Le dijo al genio que no lo podía creer si no lo veía dentro. Entonces el genio se enfadó mucho pues ese pescador dudaba de su poder y entró en la olla. El pescador se dio prisa y selló nuevamente la olla con el tapón y el *efrit* quedó dentro. (*Las mil y una noches*, Noche 3, "Historia del pescador y el *efrit*")

La literatura fantástica nace como propuesta estética en el siglo XIX con la modernidad romántica, que cuestiona lo real objetivo y lo dogmático racional. De acuerdo con la teoría de Lévi-Strauss, este cuestionamiento era necesario, pues "los procesos simbólicos de una cultura tienen como principio la estructura binaria de sus elementos (el bien/el mal, el día/la noche, lo verdadero/lo falso etc." (citado en Bravo 1993, 15)

El romanticismo

"La magia es el arte de emplear a nuestra voluntad el mundo de los sentidos"

Novalis

El romanticismo apareció como una reacción contra la ilustración del siglo XVIII. "Tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica" (Paz, 1989, 121). La razón en la que se basaba el racionalismo cartesiano, y luego el dieciochesco, descomponía al ser en sus elementos inherentes, y analizaba cada una de sus partes con el fin de tener un conocimiento total. Sin embargo, el hombre del siglo XVIII no estaba primordialmente interesado en el conocimiento del alma, pues estaba convencido de que el mundo exterior es el mundo real, y por lo tanto le bastaba con la percepción que de él nos ofrecen nuestros sentidos, y la subsiguiente reflexión

racional para tener una visión certera de la realidad. El romanticismo no cree que la suma de conocimientos conduzcan a un saber definitivo y mantiene la posibilidad de un conocimiento absoluto basado no sólo en el mundo exterior objetivo, sino en la existencia del alma como centro interior subjetivo que nos permite percibir una realidad superior.

A pesar de que el romanticismo fue una reacción en contra del racionalismo, algunas de sus raíces se encuentran en el siglo XVIII. Los románticos toman del movimiento anterior afirmaciones irracionalistas y tradiciones místicas que tenían ya un interés especial para algunos hombres del siglo XVIII. Hamann, Herder y Sait-Martin, por ejemplo, tenían un especial interés por la cosmología renacentista, los mitos neoplatónicos y algunos aspectos de la filosofía presocrática de la naturaleza.

El método de la filosofía romántica fue principalmente el deductivo y constructivo, basado en una experiencia intuitiva inmediata y en una metafísica idealista, iniciada en la época anterior. La filosofía romántica se propuso unificar las diferentes ramas de la teoría del conocimiento: la ética de Kant, la estética de Schiller, el sentido nacional de Herder y la religiosidad de Hamann. La percepción de la unidad como una totalidad es una idea que los románticos aplicaron al mundo exterior, pero que tuvo sus orígenes en una experiencia interior, religiosa.

La duda religiosa también es una herencia de los siglos anteriores. Octavio Paz afirma que el protestantismo al romper con el catolicismo, preparó las condiciones psíquicas y morales del sacudimiento romántico, aunque posteriormente muchos románticos se hicieran católicos, fue precisamente porque "el catolicismo de los

románticos alemanes fue un anti-racionalismo" (Paz, 1989, 95). A diferencia del ritualismo prevaleciente en el catolicismo, el protestantismo interiorizó la experiencia religiosa y convirtió la conciencia individual en centro de la fe.

El romanticismo rompió también con la estética grecorromana clásica (objetiva e impersonal) y buscó, a través del sueño, la interiorización de la visión poética y la primacía del poeta como ser individual. Heráclito se preguntaba "por qué durante el sueño, cada hombre tiene su universo particular, mientras que en el estado de vigilia todos los hombres poseen un universo común" (citado en Béguin, 1954, 29). El alma busca en el éxtasis que produce el sueño la liberación de los límites del yo y pretende establecer una comunicación con la realidad inmanente y viceversa, porque para los románticos el alma es el lugar de contacto con la divinidad, y el medio de esa comunicación es la naturaleza. El romanticismo busca la fusión entre vida y poesía.

La poesía es considerada por los románticos como una operación mágica, es autoconocimiento y autocreación. Esta idea tiene su origen en una concepción analógica del universo, ya que tanto la realidad objetiva como la subjetiva están en estrecha relación y sus componentes se corresponden entre sí. "Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia" (Paz, 1989, 94). Esta concepción mágica de la poesía reaparecerá con la vanguardia, pero tiene sus orígenes en el romanticismo. Octavio Paz menciona que "los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la

tradición de la ruptura”, sin embargo, no advirtieron que su generación clausuraba esa tradición (Paz, 1989, 147).

La Edad Media representó para los románticos el lugar ideal para la búsqueda de elementos mágicos, maravillosos y fantásticos. Este interés por el pasado medieval derivó también hacia el estudio de leyendas y tradiciones populares; el romanticismo creyó en la edad de oro que se encontraba en el pasado cercano, la infancia y en el pasado lejano, los orígenes de los pueblos. Sin embargo, para Ludwig Tieck la infancia está formada no sólo de alegrías, sino también de terrores y decepciones. Los personajes de sus cuentos tienen una gracia especial que los introduce en un mundo mágico, pero como producto de una falta cometida pierden tal gracia y el mundo mágico en el que se habían introducido se vuelve aterrador. (Cf. Béguin [1954], 285)

Los iniciadores del romanticismo fueron seducidos en un principio por la Revolución francesa, que en sus orígenes impulsó el espíritu nacionalista de los románticos, pero el terror jacobino y el imperio napoleónico les alejó del movimiento revolucionario.

“El romanticismo fue un movimiento literario; pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar.” (Paz, 1989, 91)

Lo fantástico

Lo fantástico surge de la atención a ciertos hechos que irrumpen perturbadoramente en la realidad cotidiana. Acerca del sentimiento de lo fantástico han

reflexionado muchos autores, entre los que destacan Roger Caillois, Pierre-Georges Casteux, Louis Vax y Tzvetan Todorov.

En 1966 Caillois define lo fantástico como “una irrupción de lo insólito en lo banal” (citado en Botton 1983, 9). Esta definición resulta muy elástica y general, pues la irrupción de lo insólito, de lo infrecuente, de lo raro, en la vida cotidiana, común, puede producir diferentes reacciones y tener diversas explicaciones, que hacen eventual su carácter fantástico.

Por su parte, Louis Vax piensa que “el sentido de la palabra fantástico es el que le atribuye, en un momento dado, un hombre marcado por su conocimiento de las obras y por su medio cultural” (citado en Botton, 1983, 10), es decir, por la sensibilidad o psicología del lector y por el contexto social e histórico. La relatividad de lo fantástico es indiscutible: no existe una definición que no sea cuestionable según el contexto cultural al que se pretenda aplicar.

En 1970 Todorov, partiendo de las observaciones de Vax y de Caillois, delimita el género fantástico mediante el planteamiento de dos oposiciones; en la primera, el lector se cuestiona acerca de la naturaleza del texto, y con ello establece dos diferencias básicas entre literatura fantástica y poesía y entre literatura fantástica y alegoría. Todorov considera que no hay poesía fantástica, pues cree que la poesía no produce en el lector una reacción ante los hechos tal como suceden en el mundo; es decir, piensa que no cuenta con un valor representativo. En 1972 Ana María Barrenechea escribe un artículo en el que matiza algunas de las ideas expuestas por Todorov. En el punto que se refiere a la exclusión de la poesía del género fantástico, Ana María Barrenechea explica que la

“pareja formada entre literatura fantástica y poesía está separada por la noción de obra referencial, descriptiva o representativa, pero no en el sentido de que la obra tenga un referente externo, sino que internamente el texto sea referencial o representativo, es decir, que su lenguaje sea transparente y remita de las palabras a los hechos” (Barrenechea, 1972, 391). por lo tanto, no se puede eliminar la posibilidad de que cierta poesía pueda ser considerada como fantástica. Como ejemplo podemos tomar *La Odisea*, pues aunque es un poema épico su lenguaje nos remite a hechos fantásticos, como la convivencia de hombres, dioses y héroes en un mundo rodeado por seres fantásticos como los ciclopes.

Así hablé, y él no me contestó nada con corazón cruel, mas
lanzóse y echó mano a mis compañeros. Agarró dos a la vez
y los golpeó contra el suelo como a cachorrillos, y sus sesos se
esparcieron por el suelo empapando la tierra. Cortó en trozos
sus miembros, se los preparó como cena y se los comió, como
un león montaraz, sin dejar ni sus entrañas, ni sus carnes ni sus
huesos llenos de meollo (Homero, *Odisea*, canto IX). 290

En cuanto a la diferencia entre literatura fantástica y alegoría, Todorov explica que el texto fantástico no debe tener una doble significación, en la que se pueda establecer un sentido literal y un sentido figurado propio, este último, del carácter abstracto de la alegoría. Por esta razón, establece la diferencia entre alegoría y literatura fantástica, pues la alegoría no permite que el relato tenga un sentido literal, concreto. Por ejemplo, en *La eternidad por fin comienza un lunes* el mago Asdrúbal, mediante un acto de magia y de amor, aloja dentro de su corazón a la bailarina Anabelle.

Todos los asistentes permanecieron clavados en sus lunetas, atentos al espectáculo maravilloso por el que apenas habían tenido que pagar unas monedas. El acto se acercaba a su fin, y lo hizo saber la barbuda con los truenos del drum [...] Con la habilidad propia de su jerarquía artística, el mago convocó a su corazón para ordenarle que devolviese a la muchacha [...] En respuesta al llamado, la caja de terciopelo se quebró violentamente,

dejando escapar una bocanada de aire que inundó la carpa con una fragancia de lavanda. La recámara estaba vacía [...] Anabelle había desaparecido. (Diego, 1992, 82-83).⁶

Este relato no puede interpretarse mediante un sentido alegórico, porque perdería su carácter de fantástico. La bailarina está literalmente en el corazón del mago.

La segunda oposición que Todorov considera, parte de la interrogación que se hace el lector acerca de la naturaleza del hecho relatado: la respuesta le obliga a establecer cuál es la categoría a la que pertenece ese hecho narrado: lo extraño o lo fantástico o lo maravilloso.

Cuando un fenómeno que en un principio causa incertidumbre se puede explicar por medio de leyes racionales, el aspecto fantástico se ve disminuido y se convierte en extraño, pues, aunque en un principio nos indujo a la duda, finalmente encontramos una explicación.

Lo maravilloso se sitúa en el extremo contrario, es decir, es un acontecimiento que, en un principio, irrumpe en la realidad como fantástico, pero que finalmente explicamos mediante leyes que pertenecen a lo sobrenatural. De acuerdo con esta clasificación lo fantástico se mueve en los límites fijados por la duda, entre lo fantástico y lo maravilloso, sin embargo, tal caracterización resulta frágil, porque tanto conceptos pertenecientes al mundo real como al mundo imaginario pueden destruirla. En opinión de Jorge Marcone, "no podemos admitir que lo fantástico radique en el desconcierto o la incertidumbre sobre la naturaleza de los acontecimientos" (Marcone, 1988, 7). Ana María Barrenechea por su parte, propone que para la determinación de lo fantástico se incluya

en un sistema de tres categorías construido por dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este

⁶ En lo sucesivo identificaré las citas de *La eternidad por fin comienza un lunes* indicando únicamente la página.

contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov (Barrenechea, 1972. 392-393).

Esta propuesta de Ana María Barrenechea tiene como fin ampliar las condiciones impuestas por Todorov para la literatura fantástica, ya que éstas eliminarían una gran parte de la literatura fantástica contemporánea.

“Carta a una señorita en París”. de Julio Cortázar, es un ejemplo de un relato contemporáneo en el que no se plantea la duda de lo sobrenatural. Se admite desde un primer momento que el protagonista está vomitando conejitos. La problematización del cuento no está determinada por este hecho, sino por las consecuencias que lleva consigo; es decir, la atención del lector no se centra en el hecho fantástico, mas no por eso éste pierde su caracterización como fantástico. “Lo fantástico surge de una situación muy realista, de un episodio de todos los días, cotidiano, con gente vulgar. No hay ningún personaje extraordinario” (Cortázar, en Picon Garfield, 1978. 13).

No me lo reproche, Andrée, no me lo reproche. De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avengorzarse y estar aislado y andar callándose (Cortázar, 1994. 113).

Ana María Barrenechea explica que los requisitos que Todorov expone para la literatura fantástica “hacen que sólo haya un periodo histórico muy reducido en el que florece la literatura fantástica pura (desde fines del XVIII con Cazotte, hasta fines del XIX con Maupassant)” (Barrenechea, 1972. 395).

Siguiendo la clasificación de Todorov, Flora Botton incluye dentro de lo maravilloso los cuentos de hadas (que Caillois llama féérico),⁷ en los que aparecen seres imaginarios como unicornios, brujas, gnomos, etc.; los que hablan de regiones habitadas por seres extraordinarios y, por último, los de fantasmas. (Botton 1983, 12-13) Botton

⁷ **Féérico:** Galicismo por *mágico*, de *hadas*.

afirma que erróneamente Caillois incluye a los fantasmas dentro de lo fantástico, cuando en verdad éstos pertenecen a un mundo sobrenatural, regido por leyes distintas del nuestro, a las que la fantasía no puede someterse. De acuerdo con Caillois lo férico pertenece a un mundo maravilloso que no altera el mundo real, porque ambos tienen leyes diferentes. (citado en Botton 1983, 13)

En 1919 Freud escribió un texto en el que relaciona la duda con el sentimiento de lo ominoso⁸ ([1976b], 226-25) que produce la lectura del cuento "El hombre de arena" de E.T.A. Hoffmann. Freud parte de una observación de E. Jentsch, según la cual:

Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómatas, y de tal suerte, además, que esa certidumbre no ocupe el centro de su atención, pues de lo contrario se vería llevado a indagar y aclarar al instante el problema y, como hemos dicho, si tal hiciera desaparecería ese particular efecto sobre el sentimiento. E.T.A. Hoffmann ha realizado con éxito, y repetidas veces, esta maniobra psicológica en sus cuentos fantásticos. (citado en Freud [1976b], 227)

Para Freud el sentimiento ominoso tiene como principio la incertidumbre: decidir si estamos ante un hecho real o fantástico. La duda ante esta alternativa produce miedo; sin embargo, cuando ésta desaparece, el sentimiento ominoso persiste, ya que la impresión producida ha sido muy significativa. Freud afirma que "la incertidumbre intelectual no nos ayuda a entender el sentimiento ominoso; en cambio, la experiencia psicoanalítica revela el origen de la angustia producida" (Freud [1976b], 231). Freud destaca una importante diferencia entre lo ominoso vivencial y lo ominoso perteneciente a la ficción: "muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en ésta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes de la vida real" (1976b, 248).

⁸Ominoso: De mal agüero. Abominable; muy malo, tal que merece violenta reprobación (de acuerdo con el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner, p. 563).

Todorov se apoya precisamente en este texto de Freud para afirmar, como ya señalamos, que el hecho fantástico es una derivación de lo extraño. (Cf. Todorov [1972], 117 ss.)

Por su parte, Caillois afirma que en Occidente lo fantástico romántico derivó históricamente de lo maravilloso medieval y, posteriormente dio origen a la ciencia-ficción. Todorov coincide con Caillois al observar una evolución histórica en el relato fantástico y cree que la razón por la cual desapareció, según él, es que fue superado por el psicoanálisis. Para Casteux, por el contrario, lo fantástico no ha sufrido evolución histórica, sino que es el producto de ciertos estados de ánimo.

En este punto, y antes de referirnos a las características del relato fantástico, habría que señalar que no existen asuntos que por sí solos sean fantásticos, sino que tanto algunos elementos del asunto, así como el tratamiento que se les da, interactúan para producir el texto fantástico. A propósito de esto Noé Jitrik explica que lo fantástico tiene como base dos condiciones: el lenguaje, que favorece un cambio de plano, una nueva dimensión en contraste con la real, y la situación a la que se hace referencia (citado en Botton 1983, 29). Por ejemplo, en el cuento "La noche bocarrriba" Cortázar nos presenta dos dimensiones diferentes: un motociclista que sufre un accidente y un prisionero que escapa durante la guerra florida, en el imperio azteca. Al principio nos presenta la última situación como un sueño o como un delirio del motociclista, pero, conforme avanza la narración, la frontera entre las dos dimensiones, la del motociclista y la del prisionero de los aztecas, desaparece y el lector se pregunta cuál de las dos es la verdadera.

Louis Vax también piensa que no hay un motivo o asunto fantástico en sí mismo. Esta observación se extiende a los objetos que intervienen en relatos fantásticos, porque hay objetos que aunque se pueden ubicar fácilmente en situaciones fantásticas —como casas abandonadas, gatos, espejos, cementerios etc.—, en otro contexto pueden ser

simplemente comunes. Por otra parte, tampoco existen objetos que puedan definirse como no fantásticos, pues eso dependerá de la situación en que sean presentados. Lo fantástico no es tanto el objeto como su presentación.

Respecto al motivo y al asunto del relato fantástico Louis Vax menciona que ambos actúan bajo una dialéctica que se sostiene en el relato mismo. (citado en Botton, 1983, 34). Flora Botton va más allá y lo relaciona, como ya vimos, con la cultura: "lo fantástico, además de depender de un tratamiento literario determinado, está culturalmente condicionado. Los motivos varían gradualmente según las culturas" (Botton 1983, 33), y agrega que lo fantástico está relacionado con la idea de lo imposible, es la aparición de lo imposible en el mundo ordenado, "un equilibrio precario de un estado de desequilibrio." (Botton 1983, 38-39)

El misterio es un factor necesario para que lo fantástico se manifieste; pero además, ese misterio debe prevalecer. En las novelas policiacas el misterio es también un principio básico; sin embargo, al final del relato se resuelve racionalmente, porque su finalidad es esa. En cambio, en el relato fantástico se busca que la problematización que surge mediante la incursión de un hecho sobrenatural en lo cotidiano o normal persista tras la lectura. Es por eso por lo que los cuentos fantásticos generalmente no tienen un desenlace explícito; muchos de ellos dejan puertas entreabiertas para que el lector pueda encontrar un posible desenlace, si se decide a cruzarlas.

Lo fantástico irrumpe en una realidad cotidiana y viola sus reglas produciendo incertidumbre; lo maravilloso, por el contrario, es un mundo aparte que cuenta con sus propias leyes y no pone en tela de juicio —tal como lo define Todorov— la realidad del mundo real.

El sentimiento que lo fantástico produce en el lector está en un nivel emocional y no intelectual, al grado de que el lector puede identificarse con el personaje y experimentar emociones que pueden ser de miedo, de horror, de angustia, etc. Sin

embargo, “la extrañeza que nos lleva hasta los umbrales del miedo, pero que no nos deja penetrar en él, es quizá más fantástica que la que llega francamente al terror” (Botton, 1983, 49). El sentimiento que produce lo fantástico es muy ambiguo, no es agradable ni desagradable, pero provoca cierta incomodidad que no es fácil de definir. Al respecto Borges dice:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (citado en Bravo 1993, 36).

Podemos concluir que el relato fantástico está condicionado por varios elementos que por sí solos no son fantásticos, pero que en determinadas circunstancias pueden dar lugar a un relato fantástico.

b) Realismo/Realismo Mágico

Antes de referirnos al realismo mágico consideramos necesario partir de una revisión general en torno al realismo, pues de algún modo, este movimiento sirvió como antecedente del primero.

El siglo XIX fue testigo de dos grandes movimientos culturales: el romanticismo y el realismo. La presencia de estas dos corrientes confirma la idea de Paz sobre la *tradicción de la ruptura*, pues el realismo negó el romanticismo para afirmarse, pero al mismo tiempo siguió con la tradición que había inaugurado el romanticismo al establecer la ruptura con el movimiento anterior.

El realismo

El realismo como corriente literaria surge en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, como una reacción contra el romanticismo; nuevamente se buscaba una visión objetiva que se apegara a la realidad. En Francia sus principales exponentes fueron Balzac, Stendhal y Flaubert, quien iniciaría la transición del realismo hacia el naturalismo. En Inglaterra el realismo también fue una corriente importante, representada por W. Thackeray, Th. Hardy, Charles Dickens y G. Eliot. En Alemania sus exponentes fueron algunas obras de Kleist, las de Keller y las de Th. Fontane. En España el realismo motivó una importante escuela novelística basada en la captación y descripción directa de la vida cotidiana; entre sus autores más destacados podemos mencionar a Pérez Galdós, Clarín, Valera y Pereda. Por su parte, en Hispanoamérica el realismo, al igual que el romanticismo, fueron movimientos tardíos, que se manifestaron casi simultáneamente.

El realismo tomó sus temas de la vida cotidiana, sobre todo de la vida de la clase burguesa, producto de la Revolución francesa y de la Revolución industrial. Se aleja de la clase aristocrática por considerar su vida vacía e inhumana.

Si el romanticismo buscó en el individualismo subjetivo una forma de expresión, el realismo tratará de reflejar la condición de la sociedad, y se interesará por personajes que representen los tipos característicos de la vida contemporánea. La mirada del escritor realista raramente se detiene en el ámbito de la subjetividad ideal de sus personajes, sino que salta enseguida a presentar sus conflictos derivados de su convivencia en la sociedad, con una pretensión de totalidad.

El realismo es la categoría literaria más importante de la teoría de G. Lukacs; aparece como la única forma de captar la realidad de una manera total. “La idea de totalidad constituye un principio de organización que permite a un autor seleccionar entre lo esencial y lo innecesario del material que utiliza” (Sefchovich, 1979, 63). De acuerdo con la teoría lukacsiana, el realismo está orientado a crear personajes típicos, es decir, aquellos en los que se reproducen rasgos y circunstancias típicas de la sociedad,

“el tipo es la síntesis que une orgánicamente a lo genérico y a lo individual” (Sefchovich, 1979, 79). El personaje debe reunir ciertas características: representar particularidades específicas de carácter que le permitan actuar como héroe del relato, así como mostrar las fuerzas dominantes dentro de la sociedad. Las dimensiones individuales del héroe deben ser mostradas con cierto realce que permite a la novela desplegar posibilidades que en la vida resultarían incompletas; por último, el personaje debe tener conciencia de sí mismo. (Cf. Sefchovich. 1979, p. 74)

El realismo busca una existencia autónoma de los personajes y de sus relaciones comunes, como producto de su propia evolución histórica dentro de la sociedad. La objetividad del escritor resulta muy importante en este punto, pues su mérito consiste en reflejar fielmente la evolución social: sin embargo, la idea mostrada en la obra acerca de esta evolución no necesariamente debe coincidir con la del autor.

De acuerdo con la teoría lukacsiana, el arte es un producto de clase y tiene no sólo la misión de causar placer estético, sino de despertar también la conciencia humana; sin embargo, para constituirse en arma de lucha por el socialismo la literatura no puede prescindir de la herencia burguesa.

Para Lukacs la obra de Gide, Joyce, Beckett, Kafka y en general todos los escritores vanguardistas, representa la decadencia en la literatura, porque tiene todas las características del antirrealismo: subjetividad, angustia, particularidades abstractas en lugar de tipos; por lo tanto, no posee la capacidad de captar el sentido y las leyes de la evolución social.

“el tipo es la síntesis que une orgánicamente a lo genérico y a lo individual” (Sefchovich, 1979, 79). El personaje debe reunir ciertas características: representar particularidades específicas de carácter que le permitan actuar como héroe del relato, así como mostrar las fuerzas dominantes dentro de la sociedad. Las dimensiones individuales del héroe deben ser mostradas con cierto realce que permite a la novela desplegar posibilidades que en la vida resultarían incompletas; por último, el personaje debe tener conciencia de sí mismo. (Cf. Sefchovich, 1979, p. 74)

El realismo busca una existencia autónoma de los personajes y de sus relaciones comunes, como producto de su propia evolución histórica dentro de la sociedad. La objetividad del escritor resulta muy importante en este punto, pues su mérito consiste en reflejar fielmente la evolución social; sin embargo, la idea mostrada en la obra acerca de esta evolución no necesariamente debe coincidir con la del autor.

De acuerdo con la teoría lukacsiana, el arte es un producto de clase y tiene no sólo la misión de causar placer estético, sino de despertar también la conciencia humana; sin embargo, para constituirse en arma de lucha por el socialismo la literatura no puede prescindir de la herencia burguesa.

Para Lukacs la obra de Gide, Joyce, Beckett, Kafka y en general todos los escritores vanguardistas, representa la decadencia en la literatura, porque tiene todas las características del antirrealismo: subjetividad, angustia, particularidades abstractas en lugar de tipos; por lo tanto, no posee la capacidad de captar el sentido y las leyes de la evolución social.

El realismo mágico

El realismo podemos asirlo; la magia no:
está en cada uno de nosotros.
Juan Rulfo

La ambigüedad en torno al realismo mágico se remonta al momento de su acuñación como término literario. Irlemar Chiampi hace un estudio útil, al que nos referiremos a continuación, en el que explica el principio de esta confusión.

El fenómeno de renovación del género narrativo, generado en Hispanoamérica entre 1940 y 1955, hizo necesario la acuñación de un término que diera cuenta de la crisis del realismo, prevaleciente en la primera mitad del siglo y de la nueva orientación narrativa latinoamericana.

Irlemar Chiampi explica que la descripción documental e informativa de los valores autóctonos de América se convirtió en un monótono y pintoresco folklorismo sobre el llano, la pampa, la selva, etc.; los conflictos del hombre en su lucha contra la naturaleza o las fuerzas de opresión social perdieron el impacto que tuvieron durante varias décadas debido a un simbolismo estereotipado que conducía al discurso hacia un tono panfletario de explotadores vs explotados y que mostraba la manipulación de una visión ajena a la problemática del subdesarrollo. La estructura del discurso, unida a la gradilocuencia impresionista del estilo y a la escasa imaginación verbal dificultaban mostrar la compleja y heterogénea realidad latinoamericana.

El realismo mágico fue la veta que cubrió la complejidad temática, que en definitiva era realista, y la necesidad de explicar los mismos acontecimientos de la estética realista-naturalista pero con una visión "mágica" de la realidad. Las formas renovadoras que comenzó a utilizar la nueva narrativa latinoamericana sirvieron como germen para las novelas que en los años sesenta y setenta utilizarán elementos lúdicos y

paródicos, con el fin de cuestionar sistemáticamente el género novelesco canónico y construir una imagen plurivalente de lo real. Las técnicas que el realismo mágico ha usado con más frecuencia han sido la desaparición de la lógica lineal a través de cortes en la cronología y de la multiplicidad de espacios en los que se desarrolla la acción; caracterización polisémica de los personajes; atenuación de la figura del héroe; mayor dinamismo entre el relato y el discurso, mediante la adopción de diferentes puntos de vista y la auto-referencia y cuestionamiento de la instancia productora de la ficción. (Cf. Chiampi 1980, 19-21)

El término realismo mágico fue utilizado por primera vez en 1925 por Franz B para calificar la producción pictórica del post expresionismo alemán, en el que las cosas concretas y palpables se presentaban desde el punto de vista del misterio que ocultan. Roh postula como mágico el acto de percepción, la mirada del espectador: "con la palabra 'mágico' en oposición a 'místico', quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él" (Roh [1927], 11), es decir, tras la realidad. Roh oponía "mágico" a "místico" para diferenciarse de Massimo Bontempelli, que hablaba entonces de realismo mágico y realismo místico como fórmulas para superar el futurismo. (citado en Chiampi, 1980, 22). Pero, tanto para Roh como para Bontempelli, el realismo mágico —o místico— buscaba otras dimensiones de la realidad visible y concreta.

El primero que incorporó el término de realismo mágico al campo literario hispanoamericano fue Arturo Uslar Pietri quien en 1948 lo utilizó para definir al cuento venezolano de los años treinta y cuarenta en los siguientes términos: "Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico." (Uslar, 1948, 162)

El realismo mágico presupone la presencia de un referente mágico en la realidad americana, diferente del presentado por la literatura fantástica: este referente no es producto de la visión del autor, sino de la realidad americana. Para Miguel Ángel Asturias el realismo mágico es el producto de la fusión de dos realidades: la realidad real y una realidad mágica, en la que creen algunos hombres americanos, principalmente los indígenas; la realidad mágica existe para aquellos hombres que tienen fe (Cf. Padura, 1994, 34). En el realismo mágico el narrador se identifica con la óptica de sus personajes, en cambio, en lo real maravilloso el narrador presenta la visión de los personajes para hacer surgir la maravilla, pero no se identifica con ella, es decir la da a conocer al lector, pero no cree en ella.

En 1954, en una conferencia leída en el Congreso de la MLA en Nueva York, Ángel Flores retoma el término de realismo mágico para designar una nueva tendencia narrativa en Hispanoamérica que, en su opinión, se inaugura en 1935 con la publicación de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges. La novedad, señala Flores

consistió en la amalgama de realismo y fantasía, los cuales, separadamente y por caminos tortuosos, aparecieron en Hispanoamérica: el realismo, desde el período colonial [...]; lo mágico, ya en numerosos escritos desde años más remotos —cartas de Colón, los cronistas, las sagas de Cabeza de Vaca—, y pasó a formar parte de la corriente literaria principal durante el modernismo... (Flores [1957], 103)

Irlemar Chiampi observa que Flores relaciona erróneamente el exotismo modernista (de filiación simbolista y parnasiana) con el elemento mágico existente en los textos de los cronistas, producto del deslumbramiento europeo y de la influencia del imaginario medieval. Esta falsa asociación conducirá a la confusión entre literatura fantástica y realismo mágico, cuyas peculiaridades y focos de procedencia son distintos evidentemente. (Chiampi, 1980, 24)

La confusión inicial entre literatura fantástica y realismo mágico, unida a la elástica descripción que hace Flores acerca de esta última tendencia, lo llevaron a incluir dentro de ella a autores que posteriormente se incluirían en de la literatura fantástica como Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Felisberto Hernández.

Lo fantástico era aquí, como dijera Gabriel García Márquez, una pura invención ajena a la realidad concreta o un juego, como decía Freud. Creando un mundo propio con referencia al mundo real.

En 1967 Luis Leal propone dar un enfoque formal del realismo mágico, ya que, a pesar de que a partir de 1954 el término se utilizaba frecuentemente, no se había hecho un estudio (aparte del de Flores) para definirlo.

Leal asocia el realismo mágico con una sobrenaturalización de lo real, a diferencia de Flores, que lo asoció con una naturalización de lo irreal. Es decir, para Leal el realismo mágico (Rulfo, por ejemplo) parte de la realidad pero descubre en ella facetas misteriosas, mágicas; para Flores, por el contrario, el realismo mágico parte de lo irreal inventado un mundo propio (Borges, por ejemplo) y lo relata como si fuera una realidad concreta. Leal menciona que no está de acuerdo con el artículo de Flores, porque incluye dentro del realismo mágico autores que no pertenecen a dicha corriente y porque el realismo mágico no fue un movimiento iniciado por Borges, sino que surge como término para definir una estética pictórica, como ya explicamos. Sin embargo, subsiste la confusión cuando al explicar la génesis y el desarrollo del realismo mágico comete el error de definir *El reino de este mundo* como "novela de realismo mágico" (Leal, 1967, 232).

Leal insiste en que el realismo mágico no intenta crear mundos imaginarios (en el sentido de fantásticos o irreales). "El realismo mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad" (Leal, 1967, 232), y al interpretarlo según el lema antiexpresionista de Roh (la no violación del sistema real) lo confunde con la propuesta surrealista de la existencia de lo maravilloso en la realidad. Irlemar Chiampi señala, además, que Leal comete el error de incluir a Nicolás Guillén, poeta, dentro de la nueva tendencia narrativa al lado de narradores como Asturias, Carpentier, Novás Calvo o Rulfo (1980, 26). Ya Todorov había advertido el falla de equiparar la poesía y la ficción: "el carácter representativo rige una parte de la literatura, que resulta cómodo designar con el término *ficción*, en tanto la poesía no posee esta aptitud para evocar y representar" (Todorov [1972], 74). Sin embargo, como lo expusimos anteriormente Ana María Barrenechea explica que no se puede excluir del género fantástico toda la poesía, ya que existe poesía en la que el lenguaje remite directamente de las palabras a los hechos, es decir, no usa un lenguaje alegórico o metafórico, sino literal.

Leal y Uslar Pietri coinciden en pensar que el realismo mágico nace en el autor, y es producto de su percepción peculiar. Sin embargo, habría que puntualizar que no sólo depende de la percepción del autor, sino también de la del narrador quien representa la visión objetiva o subjetiva de lo narrado.

En algunos textos que se han identificado como pertenecientes al realismo mágico encontramos hechos imposibles que sólo se pueden explicar mediante creencias religiosas o supersticiones populares. Este tipo de eventos han sido identificados por Vargas Llosa como milagrosos, "hechos imaginarios que se asocian a una fe religiosa, presuponen un más allá y denotan la existencia de un Dios". (Vargas Llosa, 1971, 532) Sucesos de este tipo también aparecen en lo real maravilloso, pero la diferencia radica en la postura del narrador. En los textos del realismo mágico el narrador toma una postura que permite identificar el hecho como posible.

Un momento —dijo—. Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios.

El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente. Anduvo varios días por entre las casas, repitiendo la prueba de la levitación mediante el estímulo del chocolate, mientras el monaguillo recogía tanto dinero en un talego, que en menos de un mes emprendió la construcción del templo. Nadie puso en duda el origen divino de la demostración. (García Márquez, 1993, 92)

En este fragmento de *Cien años de soledad* el narrador nos muestra dos puntos de vista: el hecho sobrenatural visto como un milagro y el hecho sobrenatural visto como algo cotidiano. Esta combinación de puntos de vista acerca el milagro a lo posible, pues después de narrar la levitación del padre Nicanor como un medio para demostrar el poder de Dios, se narra cómo este mismo recurso se realiza con fines económicos. Además, el recurso que emplea el padre Nicanor para conseguir el milagro es totalmente terrenal y cotidiano: una taza de chocolate. En cambio, en lo real maravilloso, por ejemplo, en *El reino de este mundo*, el narrador establece un contraste entre su visión focalizadora y la de los personajes que creen en el milagro.

El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no había podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia delante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro espirgó en el aire, volando sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. [...] Y a tanto llegó el estrépito y la grito de la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados era metido de cabeza al fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. (Carpentier, 1991, 42)

En este relato el narrador establece un contraste entre la visión de los negros, que creen que efectivamente Mackandal se ha liberado y la de los blancos que vieron como fue

quemado en la hoguera. El contraste no sólo se establece entre dos visiones, sino entre dos contextos culturales distintos: las creencias religiosas de los negros les permiten considerar como posible la liberación de Mackandal. en cambio, para la visión de los blancos este hecho choca con su horizonte cultural, y por lo tanto lo excluyen de la realidad.

En *La eternidad por fin comienza un lunes* encontramos también un ejemplo de un hecho milagroso:

Jozef Miaskouski. Bárbara Bella da Silva y la pequeña Anabelle se embarcaron en la bodega de una fragata inglesa, recargada con medio centenar de judíos emigrantes, pero con tan mala suerte que un huracán los sorprendió a la altura de Jamiaca. Por órdenes del capitán, un escocés de Conrad que fumaba pipa en el ombligo de la tormenta, los pasajeros se subieron a las chalupas de salvamento y se lanzaron al mar, rezándole a Yahvé sin saber que sería Yemayá quien escucharía los rezos de la mulata brasileña y les tendería una mano entre las crestas bravas de las olas. (p. 34-35)

En este ejemplo vemos cómo Eliseo Alberto narra un evento milagroso basándose no sólo en una creencia religiosa, sino en el sincretismo producto de la fe de Bárbara Bella da Silva y de los judíos que iban en el barco. El escritor añade un nuevo elemento: el humor, que no disminuye el milagro, sino que lo convierte en singular.

Entrevistado sobre el realismo mágico, Julio Cortázar opinó que "el realismo mágico es para mí un brazo del surrealismo, no me gusta usar la palabra telúrico pero es 'un surrealismo de Latinoamérica'. Es de Latinoamérica como el simbolismo y parnasianismo sintéticamente fundidos con otras corrientes en el modernismo de Latinoamérica" (Cortázar, en Picon Garfield, 1978, 126).

La opinión de Cortázar sobre el realismo mágico sirve para reforzar la idea de que el realismo mágico y lo real maravilloso —teniendo en cuenta que lo real

maravilloso tiene bases que, en cierta medida, son parte también de la estética surrealista— son estéticas que se tocan en algún punto y que no son excluyentes.

Una de las confusiones más comunes en torno al realismo mágico ha sido identificar a Alejandro Carpentier dentro de esta estética, a pesar de que el mismo Carpentier explica la diferencia entre realismo mágico y lo real maravilloso. En el artículo “Lo real maravilloso como categoría literaria”, Jorge Marcóné compara *El reino de este mundo* y *Cien años de soledad*, partiendo de la idea de que estas dos novelas pertenecen a la misma corriente literaria. Uno de los principales problemas en torno al realismo mágico ha sido definir las características que tienen las obras que pertenecen a dicha corriente. Durante mucho tiempo textos que presentaban hechos irreales, anormales, extraños o sobrenaturales, fueron identificados con el realismo mágico y no con la literatura fantástica. Jorge Marcóné explica que esto se debió a la noción equivocada que se tenía de la literatura fantástica (Marcóné, 1988, 7). Tal como explicamos cuando nos referimos a la literatura fantástica, un texto no puede ser definido como fantástico en función de la duda que provoca en el lector, sino tal como planteó Ana María Barrenechea, cuando presenta una coexistencia problemática de posibles e imposibles. Por ejemplo, cuando un texto presenta un hecho extraño o sobrenatural, basado en supersticiones o creencias religiosas, válidas para los personajes, pero no para los lectores, en los que no se produce ningún tipo de problematización, no se puede juzgar el hecho como fantástico, porque está visto desde una perspectiva cultural diferente a la del hecho narrado.

En las obras del realismo mágico los personajes aceptan la existencia de hechos sobrenaturales sin cuestionarse acerca de su naturaleza, los incluyen dentro de su vida cotidiana. Sin embargo, habría que puntualizar que muchas veces el narrador se vale de ciertos recursos para presentar un hecho sobrenatural como cotidiano, y viceversa — desde la perspectiva de los lectores—. Por ejemplo, cuando la compañía bananera llega

a Macondo, los habitantes del pueblo son testigos de grandes prodigios (bombillas eléctricas, el cine, el gramófono, el teléfono, etc.), que para los lectores contemporáneos no representan ninguna novedad.

Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad. (García Márquez, 1993, 237)

En el realismo mágico, al igual que en la literatura fantástica, existe una cierta indeterminación, en cuanto a los espacios en los que se representa. El escritor muestra una combinación de espacios imaginarios y espacios reales, que remiten al lector a una realidad tangible. En las novelas de caballerías se menciona a Grecia, Constantinopla, Bretaña; en *Cien años de soledad*, Macondo resulta ser un pueblo legendario, pero también se menciona una región de Colombia real: La Riohacha. Este recurso también aparece en *La eternidad por fin comienza un lunes*, la mayoría de los nombres de los pueblos se forman con un nombre y el complemento adnominal "de los pasajeros", como Rosendo de los Pasajeros, Miranda de los Pasajeros, etc; junto con estos pueblos imaginarios aparecen lugares reales, tanto de Cuba como de muchas otras partes, por ejemplo de Cuba se menciona: Aguada de los Pasajeros, Cienfuegos y la Ermita de los Catalanes, que está a las afueras de la Habana. Los lugares fuera de Cuba que se mencionan en la novela son muchos y muy variados, por ejemplo: Jamaica, Brasil, Irlanda, Paris, La Lagunilla, Veracruz, etc.

Nos referiremos nuevamente al artículo de Marcone cuando hablemos acerca de lo real maravilloso, pero habría que puntualizar que en lo que se refiere a identificar a *Cien años de soledad* como una novela de lo real maravilloso Jorge Marcone llega a la conclusión de que no se puede incluir dentro de dicha corriente, pues aunque usan recursos similares a los que utiliza lo real maravilloso, no es con el mismo fin.

¿Es posible precisar las características del realismo mágico? Como producto de la revisión de los textos que se refieren al realismo mágico, Gloria Bautista Schwartz propone diez premisas necesarias para incluir a un texto dentro del realismo mágico:

- 1) Exactitud en la descripción realista, aplicada a un hecho sobrenatural.
- 2) Yuxtaposición de temas, hechos y situaciones para mostrar la relatividad de la realidad.
- 3) Empleo de elementos surrealistas para crear atmósferas oníricas e imprecisas.
- 4) Sorpresa como producto de combinación de elementos diferentes: hechos reales y ficticios, concretos y abstractos, trágicos y absurdos, etc.
- 5) Sincretismo: magia y religión, civilización y salvajismo, ricos y pobres, etc.
- 6) El uso de mitos y a partir de ellos crear un mundo singular.
- 7) La disrupción limitadora del tiempo cronológico y del espacio objetivo.
- 8) Familiarización y aceptación de lo insólito.
- 9) Los personajes deben de actuar en un plano de realidad autónomo, sin criterios preestablecidos.
- 10) Preocupación del autor por problemas sociales, culturales y políticos de Hispanoamérica. (Cf. Bautista Schwartz, 1987, 36-40)

Las características que Gloria Bautista Schwartz propone no son privativas de los textos magicorealistas, sino que se pueden encontrar en obras de muy diversas corrientes literarias, ya que como dijimos en un principio no existen fronteras precisas entre ellas, pues son producto tanto de una asimilación cultural como de una innovación literaria.

Como podemos observar, la confusión existente para definir el realismo mágico surge al pasar de la teoría del arte pictórico a su utilización como término literario. Las obras que se han calificado bajo ese término se han nutrido con otras estéticas diferentes,

dando como resultado una idea acerca del realismo mágico que, de hecho, amplió la idea original de Roh aplicada a la pintura.

e) Surrealismo/Real Maravilloso

Consideramos necesario hablar sobre el surrealismo, porque de algún modo este movimiento de vanguardia sirvió como base para las ideas acerca de lo real maravilloso que propuso Carpentier.

El surrealismo

En la segunda mitad del siglo XIX, después de la disolución del grupo dadaísta, encabezado por Tristán Tzara, cuyo propósito era la destrucción de las normas tradicionales de índole estética y ética, que según los integrantes del movimiento, habían conducido al desastre de la Primera Guerra Mundial, surge el movimiento surrealista.

El término "surrealismo" fue acuñado por Apollinaire en 1917, con él pretendía buscar los objetivos del surrealismo no sólo en la realidad, sino por encima de ella.

El grupo dadaísta buscó la libertad a través de la práctica constante de la negación, el surrealismo intenta fundamentar esa libertad, apoyándose en la filosofía y en la psicología, cambia el anarquismo dadaísta por un sistema de conocimiento. El surrealismo buscó superar la división entre arte y sociedad, entre mundo exterior y mundo interior, entre fantasía y realidad. Esta dualidad se ve reflejada en las teorías de dos hombres que tuvieron una especial importancia en la búsqueda surrealista de la libertad. En lo referente a la libertad individual Freud y sus teorías acerca del sueño serán determinantes en las prácticas del grupo. Marx fue para los surrealistas el teórico de la libertad social ya que ellos consideran necesario no sólo soñar, sino actuar.

A partir de 1921, Breton inició una investigación teórica que tuvo su primer resultado en 1924 con la publicación del *Primer manifiesto del surrealismo*, con lo cual Breton se constituye como el líder del grupo.

En 1925, después de la publicación del *Primer manifiesto*, el surrealismo toma una posición política que se ve reflejada en la adhesión de algunos de sus miembros (Aragón, Breton, Eluard y Péret) al Partido Comunista Francés. Sin embargo, las diferencias entre el comunismo y el surrealismo aparecen a partir de la adopción en la URSS del realismo socialista, como política artística oficial, pues excluye todo intento vanguardista en el campo poético. Breton y Eluard abandonan el Partido Comunista, mientras que Aragón y otros miembros abandonan el grupo surrealista. A pesar de estas diferencias la orientación principal del movimiento no ha cambiado, prueba de ello es la unión de los surrealistas contra el fascismo franquista en la guerra española.

A pesar de los intentos de Breton por conservar unido al grupo, en lo sucesivo, el movimiento surrealista se desarrollará en medio de contradicciones entre sus miembros, como consecuencia de un espíritu anárquico, que llevó a sus integrantes a denunciarse entre ellos mismos, como transgresores de los objetivos del movimiento.

Uno de los principios teóricos del surrealismo fue el automatismo. Los surrealistas comenzaron a experimentar en torno a la escritura automática, a la creación artística en estados de hipnosis y a la creación colectiva. Las teorías de Freud fueron muy importantes en lo que se refiere a la exploración del inconsciente y la psicología del sueño. Para los surrealistas, el sueño representó una porción de tiempo que no es inferior a los estados de vigilia; pero el surrealismo no rechaza el estado de vigilia, como representante de la realidad, pues busca un punto de encuentro entre sueño y vigilia, que conduzcan al individuo a una realidad absoluta, en la que encuentre lo maravilloso y se libere de toda inhibición y complejo, producto de una libertad absoluta.

El arte surrealista presenta dos realidades lejanas, con ello produce en el espectador sorpresa, pues acerca repentinamente términos que aparentemente son irreconciliables: la clásica imagen del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de operaciones.

“El surrealismo se define como actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de reglas formales ni de medidas estéticas.” (Michelli, [1993], 193)

En 1948 (año en que Uslar Pietri usa el término “realismo mágico”) se publicó en el periódico *El Nacional* de Caracas un texto de Alejo Carpentier que serviría de prólogo a *El reino de este mundo* (1949). En él, Carpentier define “lo real maravilloso americano”, como un término que designa un conjunto de objetos y eventos reales que singularizan al continente americano dentro el contexto occidental. Lo real maravilloso no se refiere a invenciones o fantasías del narrador, sino a una realidad concreta: la americana. (Chiampi 1980, 32)

En el ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso americano” Carpentier afirma que la palabra “maravilloso” ha ido perdiendo su verdadero sentido con el tiempo. Por lo tanto, es necesario definir en qué términos se refiere él a lo maravilloso, cuando habla de lo real maravilloso americano. (Carpentier, 1976, 65)

Carpentier piensa que lo maravilloso no siempre debe ser bello o feo, sino asombroso por lo insólito. Breton había escrito en el primer manifiesto del surrealismo, que todo lo maravilloso es bello y que sólo lo maravilloso podía “dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores, tales como el novelístico, y, en general todo lo que se sirven de la anécdota” (Breton, 1924, 324). Sin embargo, el concepto que los surrealistas tenían de lo maravilloso no es el mismo que ocupa a Carpentier, después de su paso por el surrealismo. Para los surrealistas lo maravilloso es “un abandono puro y simple a las leyes del subconsciente y por lo tanto, un don gratuito que no puede

confundirse, como lo han creído los simbolistas, con la búsqueda del misterio, artificial, falso, voluntario sino como una forma de libertad en la que no existe ninguna clase de inhibición" (Nadeau, [1993]. 170).

Otro de los puntos en los que Carpentier difiere, con respecto a las ideas surrealistas, es en el origen de lo maravilloso. Para Carpentier, lo maravilloso se encuentra en la realidad americana y conlleva un acto de fe. En cambio, el surrealismo, al ser definido como "automatismo puro psíquico por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento" (Breton, 1924. 334), busca lo maravilloso no sólo en la realidad, sino en lo más íntimo del ser. Estas diferencias fueron las que llevaron a Carpentier a abandonar el movimiento surrealista. No obstante, las propuestas surrealistas se ven reflejadas, hasta cierto punto, en su concepción de lo real maravilloso americano.

Irlemar Chiampi dice que Carpentier estaba impregnado de las ideas del surrealismo. Había traducido uno de sus textos fundamentales: *Le miroir du merveilleux*, libro que Pierre Mabillet publicó en 1940 y en el que se define lo maravilloso "como una realidad externa e interna al hombre" (citado en Chiampi 1980. 35). Si recordamos el prólogo de *El reino de este mundo*, en el que Carpentier se refiere a lo maravilloso, podremos observar que no está muy alejado de la idea de Mabillet.

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite. (Carpentier, 1991, 15)

La idea que Carpentier tiene de lo maravilloso se establece en función del modo de percepción de lo real y la relación entre la narración y los constituyentes maravillosos de la realidad americana. Aunque lo maravilloso se encuentra en la realidad americana, el

modo de percepción determina, en parte, su surgimiento, ya que el sujeto deforma o amplía su visión de la realidad por medio de la exaltación del espíritu y esta visión se ve reforzada al referirse a ella por medio de adjetivos que denotan su carácter insólito. En cuanto a la relación entre la narración y los constituyentes maravillosos de la realidad, Chiampi afirma que la percepción del escritor conduce a lo maravilloso, aunque ésta provenga de una perspectiva realista, pues el concepto de lo real maravilloso se manifiesta mediante las constantes intersecciones del Mito y de la Historia. (Chiampi 1980, 27)

En *Le miroir du merveilleux*, Pierre Mabilie incluyó varios textos de diferentes tradiciones culturales que tenían en común algún acontecimiento maravilloso. El volumen de Mabilie diferenciaba las culturas marginales —incluida América Latina—, que estaban llenas de acontecimientos maravillosos, de las occidentales; que eran relativamente pobres en este aspecto. Mabilie rechaza la reflexividad para explorar lo maravilloso y critica la invención de lo maravilloso mediante convenciones literarias modernas, en oposición a la autenticidad de la realidad primitiva. (citado en Chiampi 1980, 35)

Chiampi deduce que Mabilie debió haber motivado las ideas de Carpentier sobre lo real maravilloso; sin embargo, Carpentier llevó esas ideas más lejos, al identificarlas con la realidad americana, cuyos trazos de formación étnica e histórica son extraños a modelos racionales —de acuerdo con el concepto occidental—. (Cf. Chiampi 1980, 35)

La idea de Carpentier acerca de lo real maravilloso americano refleja, en cierta medida, las ideas de distintos pensadores, que a lo largo de los años cuarenta trataron de contraponer la realidad americana al surrealismo europeo. La propuesta de Carpentier ofrece una nueva visión de la cultura americana, a través de un lenguaje nuevo, resultado de la modificación de un sistema normativo, que hasta este momento era europeo; en el caso de Carpentier dicho sistema fue el surrealismo.

El concepto de lo real maravilloso americano se nutrió en un principio de ideas que provenían de occidente; sin embargo, sirvió para identificar no sólo la singular realidad del continente americano, sino también para sustentar una propuesta narrativa ante el mundo occidental, es decir, para dotar de una identidad propia las manifestaciones culturales americanas.

Así como en el realismo mágico se presenta una confusión a partir de que el término se usó fuera de su contexto pictórico; en lo real maravilloso se presenta un problema similar. Carpentier no definió el término "real maravilloso" con el propósito de proponer un nuevo tipo ficcional literario, sin embargo, los críticos lo empezaron a usar con esta connotación y lo equipararon con el realismo mágico, basándose en la similitud de las experiencias de Carpentier y Asturias a su paso por el surrealismo.

Lo real maravilloso está presente en la realidad americana, sin embargo, es un hecho nuevo para la conciencia del hombre americano o europeo que no está en contacto con el continente americano, que representa la realización de hechos no contemplados como reales y que sin embargo existen. Así como el surrealismo contraponía realidades distintas, el realismo mágico muestra una realidad desconocida para el contexto cultural europeo. *El reino de este mundo* ofrece varios ejemplos de este tipo, en el capítulo "La noche de las estatuas". Solimán provoca cierta sorpresa y admiración entre los italianos, que pensaban que los negros eran solamente una fantasía de los libros de viajeros.

También Solimán se sentía feliz en aquella Roma estival. Su aparición en la callejas populares —húmedas de ropas tendidas, sucias de repollos, piltrafas de borra de café— había promovido un verdadero alboroto. De golpe los *lazzaroni* más ciegos habían abierto los ojos para contemplar mejor al negro, dejando en suspenso la mandolina y el organillo. (Carpentier, 1991, 106)

La sorpresa que se produce ante un hecho inesperado, fuera del propio contexto cultural, también se produce en sentido inverso. El hombre americano, familiarizado con lo real

maravilloso americano, se sorprende al enfrentarse a una realidad europea desconocida. En el mismo capítulo al que nos referimos anteriormente encontramos un ejemplo de este tipo: Solimán encuentra una estatua de una mujer totalmente desnuda, que le pareció conocida. "Palpó el mármol. Sopesó los senos. Paseó una de sus palmas en redondo por el vientre, deteniendo el meñique en la marca del ombligo." (Carpentier, 1991, 108) La sorpresa, unida al efecto del vino causó en Solimán la impresión de observar a la propia Paulina Bonaparte.

Lo real maravilloso presenta la coexistencia de mundos contradictorios en el plano de la ficción en el que se producen. La narración puede mostrar hechos que son posibles para un grupo de los personajes e irreales para otros o para el mismo lector. El narrador omnisciente muestra los distintos puntos de vista ante un mismo hecho y posteriormente los interpreta, por lo tanto la naturaleza de dichos hechos corresponderá con el contexto cultural del propio narrador. La realidad que presenta lo real maravilloso es una realidad-real, distinta a la realidad-otra de los surrealistas y a la realidad-mágica del realismo mágico.

El prólogo de *El reino de este mundo* se convirtió, de algún modo, en el prólogo a la nueva novela hispanoamericana; ofreció una valoración ontológica y epistemológica, una definición teórica acerca de la realidad americana frente a la realidad europea. Los teóricos se dieron a la tarea de estudiar la producción literaria de Carpentier desde la perspectiva ofrecida en el prólogo; sin embargo, Carpentier no pretendió que todas sus obras fueran como *El reino de este mundo* o como una buena parte de *Los pasos perdidos*. (Cf. Rodríguez Monegal, en Padura, 1994, 26)

Así como el romanticismo y el surrealismo fueron movimientos que respondieron a la realidad europea; lo real maravilloso surgió de una peculiar formación histórica y de una concepción estética diferente de la europea. En ella se vio reflejada la cultura americana, no sólo la prehispánica, sino la que surgió como producto del mestizaje. También dio cuenta de una realidad física distinta, que correspondía al paisaje americano que tanto sorprendió a los primeros viajeros europeos. Lo real maravilloso ocupó recursos estéticos que iban en contra de los usados por la literatura fantástica y el surrealismo, porque no eran necesarios ante la "maravillosa" realidad americana; no hace falta crear la maravilla sino percibirla en el ambiente y en la realidad física. El lector es testigo de esta realidad a través de la óptica de los personajes. La fe de los personajes hace maravilloso el acontecimiento, independientemente de si el narrador o el lector creen o no, pues un código cultural diferente no destruye lo maravilloso.

Como hemos podido observar a lo largo de esta recapitulación, el realismo mágico, lo real maravilloso y la literatura fantástica son estéticas que coinciden en algún punto, y por lo tanto, resulta difícil establecer fronteras fijas entre ellas. Por razones prácticas nos referimos a cada una de ellas por separado, pero no podemos referirnos a alguna de ellas sin tener en cuenta su relación con las otras dos. Si bien hay narraciones en las que predomina una de las tres, las otras dos no suelen quedar excluidas tajantemente. Los elementos que las conforman se pueden relacionar entre sí, haciendo más rico el texto. El realismo mágico, lo real maravilloso y la literatura fantástica se han nutrido de elementos nuevos que han derivado en una constante evolución orientada hacia nuevas formas narrativas. Hoy, por ejemplo, no bastaría decir que el realismo

mágico parte de dos realidades colocadas en una situación inusual, porque ha superado la concepción inicial de Roh. El realismo mágico supone la existencia de una realidad mágica que sólo existe en la conciencia de los hombres que la han creado, es un modo de interpretar su realidad; en el realismo mágico la visión del narrador y de los personajes se encuentran a un mismo nivel, lo que permite una mitificación de la realidad. Por su parte, lo real maravilloso propone la existencia de una realidad maravillosa que puede existir dentro o fuera de la conciencia del hombre, pero que es producto de su experiencia cultural y geográfica. Lo real maravilloso presenta dos ópticas distintas, pero siempre prevalecerá la que pertenece al narrador.

Sí tenemos en cuenta la definiciones de García Marquéz acerca de la imaginación y la fantasía, podemos decir que en las tres estéticas de las que hemos hablado se hace uso en mayor o menor grado de ellas. La fantasía predomina en los relatos fantásticos, la imaginación en el realismo mágico y en menor grado en lo real maravilloso, sin embargo, tanto la imaginación como la fantasía se manifiestan en las tres.

Cabe mencionar también, la cercanía cronológica que existe en la génesis de estas tres estéticas: en 1925, Roh menciona por primera vez el realismo mágico, como fenómeno pictórico; en 1924 se publica el primer manifiesto surrealista, que serviría como base a textos de Mabille y, por lo tanto, a las ideas de Carpentier. Un año después de que Uslar Pietri retomara el término acuñado por Roh (1948), Carpentier publica el prólogo a *El reino de este mundo* (1949); y por último, en 1970, veinte años después, Todorov publica su libro *Introducción a la literatura fantástica*, aunque tenía como base las teorías de Louis Vax (1965) y de Roger Caillois (1966).

Resulta curioso que aunque la literatura fantástica —entendiendo como tal relatos como *Las mil y una noches* o poemas épicos como *La Iliada* y *La Odisea*— está presente en un tiempo anterior, con relación al realismo mágico y a lo real maravilloso; es la última sobre la que se escriben textos teóricos.

ELISEO ALBERTO DIEGO

a) **Obra anterior:** *La fogata roja*⁹

¿Qué es aquella luz allá a lo lejos? ¿Es una estrella?
Es la luz de Sandino en la montaña negra.
Allá están él y sus hombres junto a la fogata roja
con sus rifles al hombro y envueltos en sus colchas,
fumando o cantando canciones tristes del Norte, los
hombres sin moverse y moviéndose sus sombras...

Ernesto Cardenal
(*La hora cero*)

La primera novela del escritor cubano Eliseo Alberto¹⁰ cuenta la historia de cómo se hizo soldado el niño Pablo Morazán. Pablo vivía con su madre, Graciela, al pie de las montañas. Cerca de allí vivía un arriero llamado Sebastián, que lo quería mucho y que le decía "sobrino".

En una ocasión Graciela le pidió a su hijo que fuera al pueblo cercano por unas cosas que necesitaba. Pablo escuchó por casualidad una conversación entre unos hombres y un niño y se enteró de que Sandino necesitaba hombres en su lucha, porque a diferencia de los demás generales a cargo del general Moncada, Sandino no estaba dispuesto a entregar las armas y pactar con los norteamericanos.

Pablo ya había escuchado hablar sobre Sandino y sentía una gran admiración hacia él, por eso cuando escuchó que necesitaba hombres pensó que el podía ayudar.

⁹ Aunque *La fogata roja* no es el único libro que Eliseo Alberto publicó antes de *La eternidad por fin comienza un lunes*, he considerado solamente esta novela en mi trabajo por dos razones principalmente: la dificultad para conseguir los tres libros de poesía y el relato para jóvenes; segunda para mostrar una faceta diferente de Eliseo Alberto como narrador.

¹⁰ Esta novela apareció semanalmente en la revista *Verde olivo* (1980); y posteriormente se publicó con el título de *La fogata roja* (1984) en la editorial Gente Nueva, que edita principalmente literatura juvenil.

Estuvo pensando mucho si era conveniente dejar a su madre y unirse a las tropas. Por fin decidió unirse a la causa de Sandino, en esta decisión resultó muy importante que Pablo se diera cuenta de que, a pesar de su corta edad, podía ser útil en la tropa, tal como el niño que había visto.

Pablo aprovechó ese día la ausencia de su madre y se fue, evitando despedirse de ella. Sin embargo dejó una nota en casa de Sebastián en la que les explicaba por qué se había ido y les pedía no se preocuparan por él. Cuando Sebastián llegó ese día a su casa empezó a buscar a Pablo por los alrededores, pero como no tuvo suerte decidió avisar a Graciela; después de hablar con ella y tranquilizarla un poco le prometió encontrarlo y partió tras él.

Pablo sabía que si quería que los hombres del general Sandino lo aceptaran tenía que tener un caballo para transportarse, pues si no difícilmente permitirían que se les uniese. Así que antes de partir al pueblo en el que se encontraban los hombres, se robó un porrillo de la hacienda y emprendió el camino hacia el pueblo. Cuando Pablo llegó a la casa donde estaban reunidos, les dijo abiertamente que quería seguirlos, porque sabía que Sandino necesitaba gente para pelear. Después de escucharlo, comprendieron que tenía una firme intención de colaborar y que podría serles útil, por lo que decidieron llevarlo con ellos.

Los soldados a los que se había unido Pablo tenían que reunirse en San Rafael con el general Sandino.

La primera tarea que se le asignó a Pablo fue cuidar una bandera rojinegra que serviría como estandarte de las tropas sandinistas. Después, al llegar al campamento, Pablo trabajó en la cocina, como ayudante de Tranquilino.

Pocos días después de la llegada de Pablo a San Rafael, llegó el general Sandino al frente de una columna de jinetes bien armados. Ese día la tropa celebraba el cumpleaños 32 del general, que era muy querido, pues compartía todo con su gente, desde sus objetos personales hasta un rato con ellos alrededor de una fogata.

A pesar de que a Pablo le gustaba la labor que tenía en el ejército sandinista, no dejaba de preocuparse por su madre y su "tío" Sebastián, por lo que les escribe una carta diciéndoles cómo está.

En San Albino, el general Sandino reúne a su gente para informarles que no están solos en su lucha, porque el general Carlos Salgado se ha negado a entregar sus armas y se ha puesto bajo sus órdenes.

El día 12 de julio de 1927, Santos López, el niño a quien Pablo había conocido junto a los soldados, lo fue a buscar porque Sandino quería hablar especialmente con todos los niños del campamento. El general les comunicó que había recibido una nota de los norteamericanos en la que le pedían que se rindiese y de lo contrario pondrían precio a su cabeza. Los niños le dieron su apoyo, estaban dispuestos a pelear, así que bajo las órdenes del general Peralta partieron hacia El Ocotil, donde sería el primer combate. "Sandino dividió la tropa en tres columnas, que atacarían los fuertes del enemigo" (p. 146).

Marcial Peñate, uno de los hombres que Pablo había conocido primero y que le había ayudado mucho, tenía que subir al campanario de la iglesia y colocar una ametralladora, para sorprender desde allí al enemigo.

En ese primer combate los niños se quedaron en la retaguardia, listos para cualquier orden. Al amanecer, los soldados sandinistas fueron bombardeados y Sandino ordenó la retirada al monte.

Pablo estaba muy desconcertado, pues no sabía si habían perdido o ganado el combate, pero tenía que seguir curando a los enfermos y hacer labores en la cocina, porque los combatientes llegaron al campamento hambrientos.

Marcial Peñate murió durante el combate disparando su ametralladora contra los gringos. Esa misma noche Tranquilino le entregó a Pablo la pistola de Marcial.

Sandino reunió a sus hombres y les explicó que era necesario atraer al enemigo hacia un terreno más favorable "donde la selva se convirtiera en un obstáculo y la montaña en un refugio" (p. 164).

Hasta ese momento, Sebastián no había podido encontrar a Pablo, pero las cartas que el niño había mandado a su "tío" habían llegado a manos de su madre.

Los niños del ejército sandinista recibían una preparación similar a la de toda la tropa, pues necesitaban saber cómo montar una buena emboscada, que era la principal estrategia del general Sandino. La preparación de los niños estaba a cargo del general Altamirano.

Pablo se sintió muy feliz cuando supo que se habían unido a la tropa muchos hombres que no eran nicaragüenses, pero que apoyaban su causa; entre ellos Pablo oyó

hablar de Manuel Girón Ruano, un guatemalteco que sabía mucho sobre la guerra y que quería unirse a la causa sandinista.

El sábado 3 de septiembre de 1927 Sandino leyó a la tropa "el documento por el cual se creaba el Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua" (p. 198) y pidió que lo firmaran los que estuvieran dispuestos a seguir la lucha. Después de que la tropa firmó el documento, el general dio órdenes y distribuyó a su gente en puntos estratégicos. Ese día el general se dirigió en especial a los niños: les informó que se formaría un pelotón especial y que los que destacaran serían promovidos a las columnas guerrilleras. El pelotón se llamaría "coro de ángeles".

Sandino advirtió que Tres Rosas era un punto estratégico, así que decidió montar allí una emboscada. "Fue un asalto breve e intenso" (p. 123). Cuando los gringos lograron organizar la defensa, la emboscada cesó y la selva ocultó a los combatientes. Los norteamericanos recorrieron el bosque, pero sólo encontraron "unos pasquines que proclamaban con arrogancia: *Patria libre o morir*".

Existía un "ejército clandestino", como lo llamaba Sandino, formado por gente de todos los pueblos vecinos. ellos tenían una misión de espionaje. Gracias a esta labor Sandino había recibido la noticia de que los norteamericanos preparaban un combate contra el cuartel general de El Chipote. En esa ocasión los niños habían recibido órdenes de reubicar al campesinado hacia las orillas del cuartel. El próximo combate sería más duro y la tropa necesitaría de los niños. El coronel Peralta pidió que los que estuvieran dispuestos a participar en la emboscada dieran un paso al frente. Los quince lo hicieron.

Pablo y Santos fueron seleccionados para el combate porque tenían armas; Aldama y otros niños se esconderían tras una piedra y al iniciarse la lucha la harían rodar hacia el camino.

“El enemigo entró a El Zancudal al clarear el día.” (p. 250) Y el general Peralta los fue dejando penetrar en la emboscada y tras el grito de *¡Patria libre o morir!* el tiroteo se generalizó. Pablo apuntó hacia un soldado gringo y le vació la pistola. Luego se echó a llorar.

En el combate murió uno de los niños del “coro de ángeles”, que enterraron con honores militares, pues Sandino se sentía orgulloso de los niños y les aseguró que no podía ofrecerles otro tesoro que no fuera vivir y morir por su patria. Esa noche fue muy especial, pues durante una guardia que Pablo montaba, conoció personalmente al general Sandino.

Al día siguiente Pablo y Tranquilino recibieron órdenes de ir al pueblo de Bramales en busca de un mensajero. Fue justamente allí donde Sebastián encontró a Pablo.

Después de cumplir su misión en el pueblo, Tranquilino y Pablo regresaron al campamento acompañados por Sebastián. Cuando llegaron el niño se encontró con la agradable noticia de que él y Santos López habían sido promovidos a las columnas guerrilleras y tendrían que partir hacia otro lugar.

Esa fue la última vez que Pablo vio a Sebastián, quien le prometió que se verían “cuando el fin de la guerra indicara el principio de su felicidad” (p. 263).

La novela incluye un epílogo y una cronología en la que se detallan las actividades del ejército sandinista.

Cuando Eliseo Alberto publicó esta novela tenía sólo 21 años y era un joven cubano que evidentemente estaba comprometido con el proyecto revolucionario que se desarrollaba en su país y apoyaba otros movimientos latinoamericanos similares, como el nicaragüense. Su primera novela es un fiel reflejo de sus ideales políticos y sociales. Doce años después de su publicación se nota en Eliseo Alberto un desarrollo, como escritor y como ser humano. Su novela más reciente: *La eternidad por fin comienza un lunes* nos da a conocer a un escritor más maduro, con un mayor manejo del lenguaje.

Las dos novelas tienen argumentos muy distintos, en principio porque el primero es totalmente realista, inspirado en un movimiento social que marcó a la juventud latinoamericana de esa época, a diferencia del segundo, que está basado en un acontecimiento totalmente fantástico. Sin embargo, el compromiso evidente que Eliseo Alberto muestra en *La fogata roja* no desaparece en *La eternidad por fin comienza un lunes*, sino que se manifiesta de manera distinta.

En un catálogo de la Westview Press, a division of Harper Collins Publishers apareció recientemente una reseña del libro *Fantastic prose and the end of soviet literature*, de Nadya L. Peterson, quien piensa que la imaginación es también una forma de subversión, que surge en respuesta a profundos cambios en una sociedad, por ejemplo los cambios a los que se ha enfrentado la ex Unión Soviética se han reflejado en su literatura contemporánea, que se manifiesta por medio del carácter subversivo de la fantasía —de sus utópicos y apocalípticos temas, en contraste con los temas y motivos

del realismo. La cercana relación que mantuvo Cuba con la ex Unión Soviética es una de las razones por la que cualquier cambio importante en la ex Unión Soviética tiene una repercusión directa en la isla, por lo tanto la opinión sobre literatura fantástica de Nadya L. Peterson es, en cierto modo aplicable también a la literatura cubana.

La manera en que ha cambiado la forma de pensar de Eliseo Alberto se ve reflejada en la charla que mantuvimos con él, y muestra que el escritor se sigue sintiendo comprometido con la Revolución cubana, pero tiene una visión más crítica acerca de sus dirigentes y de la forma en que el proyecto revolucionario se ha desarrollado.

b) Ideas

Eliseo Alberto es un apasionado de la literatura infantil. Piensa que escritores del siglo como Andersen o los hermanos Grimm, tuvieron una gran libertad, ya que sus lectores creían en el argumento de sus relatos por más fantásticos que fuera. En cambio en el siglo XX los avances tecnológicos han provocado que la gente pierda esa fantasía, incluso los niños. Con *La eternidad por fin comienza un lunes* Eliseo Alberto se propuso recuperar algunos de los recursos y posibilidades narrativas que ocupa la literatura infantil y que fueron negados por el realismo.

Contar varias historias, dejarlas en un punto y luego retomarlas es uno de los recursos que utiliza Eliseo Alberto. En *La Eternidad por fin comienza un lunes* conviven alrededor de setenta personajes ficticios y una gran cantidad de personajes reales, pertenecientes a los más diversos tiempos y lugares. Todos estos personajes convergen en el espacio novelesco creado por Eliseo Alberto, quien como escritor está consciente

de que el único medio con el que cuenta para comunicarse con los lectores es la palabra, y por lo tanto es necesario saber cómo usarla. En su opinión, la poesía es una peculiar manera de mirar las cosas que están delante de todos, pero que no todos tienen la capacidad de ver; en este caso las palabras del escritor se convierten en el medio que da a conocer a los lectores esas cosas que no perciben. Gabriel García Márquez, uno de los maestros de Eliseo Alberto, le enseñó el amor por las palabras, por la sugerencia de las cosas.

La condición cubana de insularidad es muy importante para Eliseo Alberto, ya que por naturaleza es muy cuentero, conversador y tiende a imaginar todo lo que sucede del otro lado del mar. Esta imaginación característica del cubano puede derivar en la mentira. En Cuba existen dos clases de mentirosos, aquellos que dicen ser protagonistas de su mentira y los que sólo son testigos; al contar sus mentiras, el cubano adopta un tono teatral y exagerado, incorpora gestos a su narración. "En cubanísima consecuencia, creo que un elemento clave en la elaboración de mi mundo literario es la posibilidad de lo imposible. La pequeña certidumbre que, en fin, encierra cada mentira" (Eliseo Alberto, en Pin Vilar, 1993, 30)

La exageración fue uno de los recursos que Eliseo Alberto aprovechó para escribir su novela, y ha llamado a este recurso el efecto lupa; piensa que la exageración ayuda a observar mejor la realidad.

Resulta difícil identificar la novela de Eliseo Alberto con la literatura cubana contemporánea. No es una novela que dé testimonio del proceso revolucionario de la

isla;¹¹ ni una novela que siga los cánones marcados por las grandes novelas europeas y tampoco una novela de ficción que muestre la propia vivencia del autor. Eliseo Alberto tenía miedo de que su novela no pareciera una novela cubana, de que fuera una novela sin nacionalidad; por eso inventó el personaje de Pascual Armero, que es cubano y que le sirvió como eje para mover a todos los otros personajes. Este personaje resulta singular por varias razones: puede considerarse como el alter-ego de Eliseo Alberto, pues es cubano, es poeta (aunque no lo sabe), le fascina el cine y está escribiendo la novela que estamos leyendo. Los demás personajes tienen las más diversas nacionalidades: Bárbara Bella da Silva es brasileña, su esposo Josef Miaskouski es judío polaco, Marco Caparrós es español, los Capriles son franceses, Blas Adán es argentino, etc. Eliseo Alberto aprovechó este caleidoscopio de personajes para crear una especie de gran país que existe en un tiempo imposible en el que aparecen personajes reales como Horacio Quiroga, José Raúl Capablanca, Isadora Duncan, Eliseo Diego, etc. Esta conjunción de voces, espacios y tiempos permitió a Eliseo Alberto encontrar el escenario adecuado para que sus personajes pudieran moverse con naturalidad.

La eternidad por fin comienza un lunes no es una novela de héroes. El escritor nos muestra el lado más humano de algunos seres indefensos, feos, mujeres barbudas, leones decrepitos, etc., que se convierten en héroes de la novela gracias a su capacidad de amar y a su fe.

¹¹ Su novela anterior: *La fogata roja*, sí entraba dentro de este tipo de literatura testimonial. Sin embargo, el argumento no estaba dirigido a la historia cubana, sino a la nicaragüense, específicamente a la lucha sandinista, como ya hemos visto.

LA ETERNIDAD POR FIN COMIENZA UN LUNES

a) Argumento [Acontecimientos. Diégesis]

El proceso de escritura de *La eternidad por fin comienza un lunes* fue singular: durante la estancia de Eliseo Alberto en un taller de cine en La Habana, una de sus compañeras le pidió ayuda para escribir juntos una historia completamente fantástica. Él sugirió una historia en la que un mago hiciera desaparecer a una modelo y la alojara en su corazón. Esa misma noche comenzó a escribir la historia, a la que fueron llegando una gran cantidad de personajes convocados por la imaginación.

La historia, que en un principio había sido concebida como un guión de cine derivó en la novela que Eliseo Alberto terminó de escribir cinco años después (1995), en la ciudad de México.

La eternidad por fin comienza un lunes, título tomado de un verso del poema "Comienza un lunes" de Eliseo Diego, está estructurada como una función de circo: primer acto, intermedio y segundo acto, y cada una de estas partes cuenta con un epígrafe. El primer acto está precedido por un verso tomado del poema "Vuelo" de Miguel Hernández: *Sólo quien ama vuela*; (Hernández [1992], 756-757). Este epígrafe nos revela uno de los temas principales de la novela: las facultades mágicas del amor. Amar será una de las principales armas que tendrán los personajes de *La eternidad por fin comienza un lunes*, contra el autoritarismo de personajes como Brunno Uribe y el coronel Humberto de Orleans. Para el intermedio de la novela Eliseo Alberto tomó un verso del "Soneto 164" de Sor Juana: *que el corazón me vieses deseaba*. (Cruz [1989],

143]. Este verso resulta muy adecuado, pues el intermedio nos relata la estancia de Anabelle, la trapecista del circo, en el corazón del mago. Por último, el segundo acto tiene como epígrafe un verso de Antonio Machado: ... *un corazón solitario no es un corazón*. (Machado [1984], 202). En este acto se narra el reencuentro de los personajes del circo.

La novela tiene tres temas principales: el amor, la muerte y la fantasía, que se pueden resumir con las palabras de Eliseo Alberto: "...la trapecista vivió convencida de que el pecho del mago era idéntico al mundo con el cual había soñado desde siempre, un mundo en el que la muerte no era necesariamente el fin de la vida, ni la fantasía el enemigo público de la realidad" (p. 169).

El tiempo narrativo de la novela no es lineal. La historia comienza *in media res*, e imitando la técnica cinematográfica del *flashback* nos lleva al pasado de los personajes. Sorprende la gran cantidad de seres que desfilan en las páginas de la novela, al grado de que Eliseo Alberto ha incluido un censo de personajes principales al principio de la novela, mas cabe señalar que no serán los únicos, pues en la novela aparecerán personajes reales que coincidirán en el espacio y el tiempo del circo "Cinco Estrellas". Tanto el manejo del tiempo y del espacio, como la coincidencia de personajes reales y ficticios, contribuyen a reforzar el concepto de eternidad que se maneja en la novela.

La eternidad no tiene un principio ni un fin, sino un presente continuo, por lo tanto la anulación del tiempo y la ambigüedad del espacio conducen al lector a dar un salto hacia la eternidad, que incluso podrá conocer la suerte que tendrá la novela que lee, once años después, "cuando la crítica especializada acabó por reconocer los valores de

La eternidad por fin comienza un lunes y el público devoraba como pastelitos calientes los cien mil ejemplares de la segunda edición” (p. 103).

El argumento de la novela tiene como eje principal la historia de amor entre Anabelle, la trapecista del circo “Cinco Estrellas” y Asdrúbal, el mago. Durante mucho tiempo Asdrúbal había preparado un acto: “De corazón a corazón”, que consistía en colocar a un ser en una caja de madera (en forma de corazón y forrada con terciopelo) y posteriormente, por medio de la magia llevarlo a su corazón. Sin embargo, el acto tenía una falla que el mago no había descubierto. Un día el catedrático Póstumo Bramante invita al mago a una conferencia de María Zambrano: “La metáfora del corazón”. En esa conferencia el mago descubrió que para que su acto tuviera éxito “no bastaba con amar, había también que ser amado” (p. 27). Después de esta revelación ensaya con el conejo Scarlatti y con el objeto más querido que poseía: el guardapelo de su madre. Los ensayos no le proporcionaron certezas, sino un gran miedo y muchas dudas, pues nunca supo si en verdad esos objetos habían estado en su corazón.

Anabelle era hija de la laudista Bárbara Bella da Silva y del sastre Jozef Miaskouski. Su vida había sido muy difícil, ya que había quedado huérfana muy pequeña, y sus tíos se habían encargado de ella hasta entregarla al payaso Brunno Uribe, dueño del circo, en pago de una deuda. De esta manera, es como Anabelle llega al circo y Asdrúbal se enamora de ella pues, tal como dice el narrador, “en verdad no era nada difícil enamorarse de ella, no tanto por los ojos, de por sí magníficos, sino por la mirada de ciervo atrapado en una red” (p. 31).

Anabelle descubre por casualidad la caja en forma de corazón y le propone al mago que presenten juntos el acto en el circo. Sin embargo, la magia no se produce, pues entre ellos todavía no hay amor.

El primer domingo de diciembre muere el león Goldwyn Mayer y solamente Anabelle y Asdrúbal acompañan a Tartufo, domador del circo, en el entierro. Esa tarde de diciembre, bajo un flamboyán, Anabelle y Asdrúbal se besaron y descubrieron "cuánto y con cuánta urgencia se necesitaban" (p.23) y supieron que ese era el principio no sólo de un acto de magia, sino de un acto de amor.

Esa noche el acto de magia fue inolvidable: "...Asdrúbal ofreció a Anabelle su mano de caballero y, galante, abrió la compuerta principal de su corazón. Ella hizo una de sus divinas reverencias, se arregló el vuelo del trajecito, y entró sonriendo... Ese domingo de diciembre nadie escuchó el conjuro de amor porque lo rezó en voz baja"; después, "con habilidad propia de su jerarquía artística, el mago convocó a su corazón para ordenarle que devolviese a la muchacha [...] se apartó unos pasos para pronunciar sin miedo y a viva voz la última frase del hechizo:

—Porque mi corazón es tuyo mujer.

En respuesta al llamado, la caja de terciopelo se quebró violentamente, dejando escapar una bocanada de aire que inundó la carpa con una fragancia de lavanda. La recámara estaba vacía... Anabelle había desaparecido." (p. 81-83)

Al mismo tiempo que en la carpa "Cinco estrellas" se escenificaba "De corazón a corazón" Tartufo ponía fin a su vida (en el mismo flamboyán en el que Anabelle y

Asdrúbal se habían besado) proponiéndose así, alcanzar a su amigo Goldwyn Mayer en el viaje a la eternidad.

Al día siguiente el mago fue detenido como culpable de la desaparición de Anabelle, y aunque maltrecho por la paliza recibida en la cárcel, despertó contento y con los dolores en cada hueso, lo que era un buen indicio de que todo estaba en su lugar.

La noche en que desapareció Anabelle sólo hubo una persona que salió en defensa del mago: Pascual Armero. “un joven de gruesas gafas de Carey, con camisa de leñador y tirantes elásticos” (p. 90). Gracias a la vehemente defensa que Pascual hizo del mago, se ganó el ser su compañero de celda. Él fue el único que creyó que la trapecista estaba alojada en su corazón, no como los demás, que la buscaron por todos lados, sin encontrarla, porque “la buscaron en el mar y no en la noche” (p. 92)

La taquicardia en el mago era un signo inequívoco de que Anabelle estaba en su corazón, Pascual lo sabía, pues había sido capaz de creer en el acto y había llevado la fantasía y los sueños al mismo plano que la realidad, porque creía en el valor de la poesía: “Ni un niño se tragaría esa píldora —ripostó el mago, citando las palabras del guardián—. Es pura tontada. Tontada no, poesía” (p. 101).

Pascual y Asdrúbal tenían como celador a un gigante de seis pies —llamado Francisco Vela Vargas— que se negaba a creer en la magia. En otra vida fue un prisionero al que torturaron. Ahora era el torturador de Asdrúbal.

Este personaje es muy importante porque como dijimos se niega a creer en la magia, sin embargo, después de que el mago hace aparecer una sortija que Vela Vargas había perdido hacía mucho tiempo, cree. Luego, en un juego de billar la pierde y

nuevamente acude al mago, pero él le dice que la sortija fue sólo producto de la fantasía, y que si él creyó que era verdad, pudo hacer que los demás lo creyeran.

Durante su estancia en la cárcel, Pascual Armero le cuenta parte de su vida al mago. Esta vida tiene mucho que ver con la del propio Eliseo Alberto: el gusto por el cine, por la poesía y la fe en los poderes de la fantasía.

Al mismo tiempo que la historia transcurre, el lector conoce las vidas de todos los personajes del circo, que tienen como común denominador el amor y la fe en la realidad de los sueños. Incluso el payaso Bruno Uribe —que era esposo de Anabelle— había tenido esa fe en los sueños. Durante su juventud había sido un líder estudiantil que había luchado por causas justas, pero la codicia y el poder lo vencieron. Dentro de esa vida vacía lo único bueno que le había sucedido era Anabelle; por eso no podía renunciar tan fácilmente a ella.

Asdrúbal salió de la cárcel y encontró en el restaurant Karachi a Fátima Souza, un antiguo amor que le ayudó a comprender “que el amor es, entre otras verdades, la suma equilibrada de nuestros defectos: un poco de envidia y de orgullo, y una dosis fuerte de vanidad, cobardías y egoísmos” (p. 132). Cuando Asdrúbal se percató de quiénes eran los demás clientes del restaurante se asustó —entre ellos estaban Horacio Quiroga, Felipe Dulzaides, Julián Orbón, María Zambrano, Harry Houdini, José Raúl Capablanca y Sergio García Marruz—. Todos ellos eran personajes de su vida, no de la novela. ¿Qué hacían allí? Un amigo suyo, el Rolo, se acercó a él y le dijo algo muy simple que le ayudó a comprender todo: “los muertos que uno ama no se mueren” (p.134).

Poco a poco la mayor parte de los artistas abandonaron el circo y buscaron caminos diferentes. Susana Vidales, artista del "Cinco Estrellas", descubrió en el declamador Póstumo Bramante el amor de su vida y con él fundó un colegio en el que los niños aprendían a leer con *La Edad de Oro* de José Martí, "un colegio sin otro examen que la comprobación diaria de que la vida era una asignatura incalificable que no se acaba de aprender jamás" (p.135). El colegio que Póstumo y Susana fundan resulta muy importante en el reencuentro de los personajes del circo. La casualidad había llevado a la pareja a Miranda de los Pasajeros, un pueblo en el que vivían los tíos de Pascual Armero: Elías Payró y Sabina Laureles, quienes les hicieron la oferta de alquilarles el edificio de la vieja escuela.

En Miranda de los Pasajeros estaba también el cinematógrafo "Ilusiones". Cuando Pascual vivió allí lo había manejado; con esto había contribuido a la alegría de su tío, que desde el cierre del cinematógrafo había perdido sus ilusiones y vivía como en un estado vegetal.

También la casualidad llevó a los personajes del circo a reunirse en Miranda de los Pasajeros, en torno al cinematógrafo "Ilusiones" y al "Colegio de la vida", fundado por Póstumo y Susana.

Póstumo Bramante había estado casado con Juana Montiel, a quien había querido profundamente; por eso cuando ella muere le deja un vacío inmenso que sólo llenaría más tarde Susana Vidales.

Asdrúbal tenía que buscar un lugar apropiado para recibir a Anabelle cuando regresara de su corazón. El 24 de diciembre tuvo la fortuna de encontrar la cabaña que

habitaron Charles Chaplin y Paulette Goddard en *Tiempos modernos*; pensó que no podría encontrar un lugar mejor y se dedicó a preparar todo para el regreso de Anabelle. Fue en esta cabaña donde lo encontró nuevamente Pascual Armero, que venía huyendo del coronel Orleans, quien lo perseguía por órdenes de Clementine, una viuda muy rica a quien Pascual había amado apasionadamente y luego abandonado sin dejar ningún rastro.

Justo en la víspera de año nuevo Asdrúbal estaba listo para convocar al amor y traer de regreso a Anabelle. Después de la última frase del conjuro amoroso Anabelle salió, en efecto, de la caja de terciopelo.

El tiempo en el que Anabelle había estado en el corazón del mago, había vivido la aventura más sorprendente de su vida. En ese viaje había podido ver felices a sus padres, tal y como siempre quiso recordarlos. También se encontró con Tartufo y con Goldwyn Mayer, quienes la invitaron a tomar parte en un circo que estaban formando. Sin embargo, Anabelle no los podía acompañar porque sólo estaba muerta de amor, no muerta del todo. En esta ocasión Tartufo le haría una promesa que más tarde cumpliría: estaría a su lado siempre que lo necesitara.

En el corazón del mago tenía un lugar muy importante Molly, su madre, que se había preparado para morir igual que quien se prepara para hacer un viaje muy largo. Lo más sorprendente en la aventura de Anabelle había sido poder conocer al hijo que todavía no engendraba y jugar con él como la niña que había sido. Después de regresar del corazón del mago, Anabelle se dio cuenta de que la muerte no tenía que ser el fin de la vida, ni la fantasía el enemigo público de la realidad. Estaba convencida de que no

podía existir mejor lugar para estar. Todo este gran viaje está narrado en el intermedio de la novela, que resulta ser como una novela dentro de la novela, una pausa en la vida de los personajes.

Después del regreso de la trapecista, Asdrúbal y Anabelle se amaron por todo el tiempo que no habían estado juntos, y engendraron al hijo que Anabelle había conocido en corazón del mago: Salvador.

Las vidas de los demás personajes del circo habían tomado rumbos muy distintos, pero en el segundo acto el lector puede conocer su reencuentro, justo en el cinematógrafo "Ilusiones".

Anabelle, junto con Asdrúbal y Pascual, había decidido formar nuevamente el circo. En su camino habían llegado los tres a Miranda de los Pasajeros, donde habían encontrado a sus antiguos compañeros: Póstumo Bramante y Sabina Laureles. Los demás personajes llegarían a Miranda de los Pasajeros convocados por la fantasía que representaba el cinematógrafo.

Mientras tanto el país estaba envuelto en una guerra civil en la que Bruno Uribe buscaba un puesto político, a costa de fraudes y asesinatos. Bruno alojaba un rencor vivo hacia Anabelle y el mago y daría cualquier cosa por encontrarlos.

El cinematógrafo fue testigo de un milagro originado por la fantasía, la fe y el amor. Un antiguo distribuidor de películas había llegado al pueblo con una joya cinematográfica: "Calvario de pasiones", y Pascual lo había convencido de que se la dejara una semana, para proyectarla en el cinematógrafo. La película provocó maravillosos efectos en los espectadores, quienes a su vez fueron capaces de cambiar la

trama de la película, gracias al poder de la fantasía. Incluso llegaron a ser personajes de la película que observaban.

Después de esta aventura en el cinematógrafo, los artistas decidieron seguir juntos su camino hacia otro lugar, fuera de la guerra que envolvía al país. Llegaron así, a un puerto, donde montaron nuevamente la carpa del circo y se propusieron anunciar su llegada. Desafortunadamente en ese pueblo estaba Bruno Uribe, quien al enterarse de la presencia de los artistas en el pueblo planeó una emboscada para recuperar a Anabelle. Ese día todos los artistas del circo pelearon en favor del amor, incluso los muertos ayudaron a Anabelle y a Asdrúbal a conseguir escapar de Bruno de la misma manera que meses antes Anabelle había desaparecido en la caja de terciopelo.

Tartufo había llegado junto con Goldwyn Mayer y un ejército de leones para ayudar a sus amigos. El padre de Asdrúbal, el cangrejero Ugo Rionda, había estado buscando a su hijo para decirle que lo quería y para salvarle la vida, pues la bala que iba dirigida al mago la recibió su padre, quien moría nuevamente, pero esta vez su esposa Molly lo esperaba en un barquito, cerca de la playa, para ir juntos a la eternidad.

Alegóricamente esta batalla resulta ser la de la poesía ("que provoca nuevos estados psíquicos —como las religiones y las drogas— y libera a los pueblos -como las revoluciones—" (Paz, 1989, 159) en contra del militarismo, representado por Bruno Uribe, que se había convertido en un tirano capaz de hacer cualquier cosa con tal de tener poder.

Esta novela, al igual que los cuentos para niños, cuenta con personajes maravillosos que se enfrentan al mal con armas muy simples, pero muy poderosas: el amor y la fantasía.

b) Análisis formal [Estructura narrativa]

Como un homenaje a las novelas del siglo XIX Eliseo Alberto ha titulado su novela con el largo título de: *La eternidad por fin comienza un lunes o el gran viaje del Cisne Negro sobre los lagos de hielo de Irlanda*. Está estructurada como una función de circo: primera parte, intermedio y segunda parte.

De acuerdo con la definición de secuencia dada por Ducrot y Todorov, que dice que la secuencia es la unidad superior a la proposición y que está constituida por un grupo de al menos tres proposiciones (Ducrot y Todorov [1985], 3-40), podríamos decir que de los ocho capítulos de la primera parte, cuatro de ellos tienen cuatro secuencias narrativas y los cuatro restantes tienen tres.

Aunque toda la novela está narrada en pasado es importante diferenciar la sucesión de núcleos temporales que existen en la novela, relativos a la narración o diégesis. En los primeros ocho capítulos el autor intercala secuencias que pertenecen al pasado (analepsis), secuencias que pertenecen al presente de la narración (diégesis), e incluso en el capítulo seis narra hechos que pertenecen a un futuro muy remoto (prolepsis) (véase: Pimentel, 1991, glosario).

La disposición de las secuencias narrativas en los diferentes capítulos nos permite diferenciar varios tipos de combinaciones: en esta primera parte de la novela las

secuencias están dispuestas en un orden de entrelazamiento, pues como dijimos anteriormente se combinan secuencias pertenecientes al pasado, con secuencias del presente. El narrador deja el hilo central del relato en un punto para narrar el pasado de alguno de los personajes y posteriormente retoma el relato principal (véase: Ducrot y Todorov [1985], 341).

En esta primera parte el lector conoce la historia de cada uno de los personajes del circo antes de su llegada al "Cinco Estrellas" e incluso la historia del circo antes de estar en manos del payaso Brunno Uribe. Paralelamente el autor desarrolla los acontecimientos que darán pie al punto climático de la primera parte: la desaparición de Anabelle. (Más adelante veremos el orden y contenido de las secuencias.)

El intermedio representa un tiempo yuxtapuesto con respecto al tiempo del hilo central de la narración, aun cuando está narrado en pasado, después de que Anabelle ha regresado del corazón del mago. La narración está a cargo de un narrador omnisciente, pero que conserva el punto de vista de Anabelle.

Al igual que en la primera parte el intermedio nos relata secuencias narrativas que pertenecen al pasado, al presente y al futuro; la diferencia entre la primera parte y el intermedio reside en el punto de vista desde el que se narran dichas secuencias. En la primera parte o bien es un narrador omnisciente el que cuenta la historia de los personajes, o bien uno de los integrantes del circo recuerda cómo conoció a otro; por último, la secuencia en la que se narra el futuro de la novela está puesta nuevamente en voz de un narrador omnisciente, desde su propio punto de vista. Se trata de una evidentísima digresión.

En el intermedio por el contrario, todas las secuencias están narradas desde el punto de vista de Anabelle y de un narrador que junto con ella va descubriendo el mundo maravilloso que Anabelle recorre: por lo tanto existe en él el mismo grado de asombro que en Anabelle. La bailarina prácticamente nos está mostrando el corazón del mago. Las secuencias narrativas están aquí dispuestas en un orden de encadenamiento (véase: Ducrot y Todorov [1985], 341) que, sin embargo, no sigue orden temporal lógico, pues los hechos que se nos presentan corresponden como ya dijimos, al presente, al pasado y al futuro de la narración. Pero, si tenemos en cuenta que el tiempo del intermedio un tiempo fantástico, en el que es posible está mezcla de tiempos sin que esto provoque ningún tipo de problematización, el encadenamiento de la secuencias adquiere un orden autónomo, de acuerdo con la narración: es decir, el texto cuenta con una lógica interna independiente de la del lector.

La segunda parte de la novela consta de diez capítulos: cuatro de ellos tienen tres secuencias narrativas, y los otros seis cuatro. Predominan las secuencias encadenadas que coinciden con el orden cronológico de la narración, pero también existen secuencias entrelazadas que están dispuestas antes que otras que se sitúan en el pasado, es decir el narrador cuenta un hecho y posteriormente su antecedente.

A partir de la desaparición de Anabelle, el circo inicia una decadencia que termina con su desaparición. Los personajes toman caminos distintos, pero al final del libro surge un reencuentro. Como ya mencionamos el epígrafe que precede a esta parte de la novela es un verso de Antonio Machado: "... un corazón solitario no es un corazón".

Esta parte tiene un desarrollo similar al de la primera; la fantasía que se produce en torno al Cinematógrafo Ilusiones une a los personajes y los prepara para su enfrentamiento con Brunno Uribe, en el que morirán defendiendo a la fantasía.

La línea central de la novela está constituida primordialmente por párrafos narrativos y eventualmente con diálogos directos e indirectos, que le sirven al autor para poner en boca de alguno de los personajes alguna idea propia. Un ejemplo digno de mención, ya que pone de manifiesto uno de los temas de la novela, es el diálogo que sostienen Francisco Vela Vargas y Asdrúbal en la cárcel:

—Quiero decirle una cosa, mago: yo simpatizo con usted. Rebeca, mi señora, estuvo en el circo y me contó. Parece que fue una gran noche la de anoche

—dijo y se golpeó con rabia, arrebatado por la picazón.

—Se hace lo que se puede —dijo Asdrúbal con modestia.

—Hombre, quedo maravillada con su número. Dicen que la bailarina desapareció en un escaparate. Ni un niño se traga esa píldora. ¿Qué cosa, no? Armar tanta revuelta por semejante tontada. No será la primera ni la última que deja a su hombre por otro, ¿no es cierto? ¿Le aburro? —dijo el carcelero, arrastrando las erres—: Es que nunca tengo a un artista entre manos. ¡Me envían a cada uno para que los haga hablar! Total, que nunca hablan.

—Me imagino —dijo el mago. (p. 93)

Estos diálogos y los que sostiene el mago con Pascual muestran una de las ideas de la novela: la fantasía no debe de ser enemiga de la realidad. Francisco Vela Vargas no cree ni en la magia, ni en milagros, ni en nada que se le parezca, en cambio Pascual Armero está convencido de que gracias al poder de la magia, la fantasía y el amor, Anabelle se ha alojado en el corazón del mago.

De acuerdo con el grado de conocimiento que el narrador tiene de los sucesos podemos decir que en la novela predomina un narrador omnisciente, sin embargo, la

narración está contada desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo, en la primera parte hay varias secuencias narrativas que son parte del tiempo del recuerdo. Cuando Asdrúbal está cavando la fosa, donde enterrarán al león Goldwyn Mayer, recuerda la forma en que conoció a Tartufo; esta secuencia está contada por un narrador omnisciente, pero algunas frases intercaladas, dichas expresamente por el mago, nos permiten identificar que el punto de vista de tales secuencias es el de Asdrúbal.

Hemos identificado un narrador omnisciente que predomina a lo largo de la novela, pero también encontramos que uno de los personajes, Pascual Armero, está tomando apuntes para escribir la novela que leemos. Pascual no puede ser un narrador omnisciente, puesto que es uno de los personajes de la novela, sólo puede ser, en algunas ocasiones, un narrador testigo. En el capítulo seis la ficción se pontencializa y se pone en duda la autoría de la novela, ya que un investigador de la Universidad de los Andes lanza la hipótesis de que el verdadero autor no es Eliseo Alberto, sino Pascual Armero.

La participación de Eliseo Alberto dentro de la novela, corresponde pues a la de un autor-narrador-personaje. En algunas ocasiones se aleja de la historia y actúa sencillamente como autor, pero hay otras en las que de alguna manera reencarna en alguno de los personajes, incluso podemos identificar a Pascual Armero como su alter ego: es cubano, poeta y tiene una gran afición por el cine. Eliseo Alberto comparte también aficiones con otros de los personajes: el gusto por el ajedrez, con Asdrúbal; la pasión por la lengua castellana con Póstumo, el fervor revolucionario con el Flaco Marechal, y en general la fe en la fantasía con todos los artistas del circo.

La disposición de los capítulos mantiene un orden tradicional y simétrico, que corresponde a una introducción, un clímax y un desenlace. Cabe mencionar que esta misma estructura está presente en cada una de las dos partes de la novela que representan los dos actos de circo. En la primera parte el clímax está representado por la desaparición de Anabelle y en la segunda por el enfrentamiento con Brunno Uribe. El intermedio es la única parte que no cuenta con una estructura similar, pues todos los hechos que se presentan tienen el mismo grado fantástico, es decir la narración discurre en un mismo nivel.

c) Personajes [Censo de personajes, reales, imaginarios etc.]

La primera división de personajes que surge de la lectura de la novela es la que se establece entre personajes reales y personajes imaginarios. Una lista, al principio de la novela, agrupa a 70 personajes imaginarios en orden alfabético. Cabe hacer la aclaración de que cuatro de ellos tienen dos nombres y uno —Tartufo— tiene dos nombres y un apodo, por lo que la lista se reduce a 65 personajes imaginarios. Algunos de estos personajes surgieron como un homenaje a los seres queridos de Eliseo Alberto; por ejemplo Bárbara Bella da Silva como un homenaje a su madre, Fátima Souza como un homenaje a Rosario Fátima Suárez Euza, gran bailarina de ballet clásico y primera esposa de Eliseo; Molly es un homenaje a su abuela paterna Berta Fernández Cuero, y el Rolo a su amigo el pintor Rolando Martínez Ponce de León.

Personajes del circo (por orden alfabético del nombre).

Anabelle Miaskouski da Silva: Trapecista y Bailarina del circo; huérfana, se crió con sus padrinos de bautizo.

Asdrúbal Rionda: Mago del circo, hijo del cangrejero Ugo Rionda y de Molly, también llamada Ramona. Gran jugador de ajedrez y amante de la poesía.

Bebé: Mujer barbuda del circo. Abandonada a los pocos días de nacer, fue entregada a una casa cuna y luego a un convento hasta que fue violada por un pintor que le arrebató a su hijo.

Blas Adán: Hombre fuerte del circo, argentino, olvidadizo crónico y miope.

Brunno Uribe: Payaso y dueño del circo, ambicioso, capaz de traicionar a sus mejores amigos.

Caifás: Enano del circo, colaborador incondicional de Brunno Uribe.

Gil Cánovas: Nombre real de Brunno Uribe en su juventud, cuando fue un líder estudiantil que se dejó comprar y traicionó a sus amigos.

Goldwyn Mayer: León del circo, compañero inseparable de Tartufo, su domador.

Jean Jacques Constant: Empresario de circo.

Marco Caparrós: Artista de los látigos, español, defensor de causas justas.

Milton Sempere: Nombre real del enano Caifás.

Mohamed de Jesús Kreimer: Domador del circo, llamado también Tartufo y el Turco, hombre valiente y apasionado.

Pascual Armero: Espectador del circo, cubano, poeta, gran amante del cine.

Póstumo Bramante: Declamador del circo, catedrático, gran amante de la literatura y del idioma castellano.

Scarlattj: Conejo amaestrado del circo, compañero del mago Asdrúbal.

Dámaso: Perro amaestrado del circo, compañero de Póstumo Bramante.

Servio y Tulio Capriles: Malabaristas del circo, gemelos.

La novela es una historia de aventuras en la que se desarrolla un triángulo amoroso en el que intervienen Anabelle y Asdrúbal, como protagonistas y como su principal antagonista u opositor es el payaso Brunno Uribe, quien hará todo por separarlos. El conflicto es, pues, una vez más, el de un triángulo amoroso. Los otros personajes del circo serán, para seguir la terminología de Propp (citado en Todorov [1980], 178ss), los principales coadyuvantes, es decir, los ayudarán a vencer a Brunno Uribe y lo que representa.

Los personajes restantes también se dividirán en opositores y coadyuvantes; aun cuando no actúen directamente en contra o a favor de los protagonistas, de algún modo impiden o favorecen el propósito de escapar de Brunno Uribe.

Los opositores que se sitúan fuera del circo son políticos o empresarios que se han unido a Brunno Uribe con el fin de enriquecerse u obtener un puesto político. Ellos son: Rómulo Legaspi, alcalde de San Rosendo de los Pasajeros, a quien Brunno sustituirá después de su repentina muerte, provocada por una venganza; Rufino Moreno, empresario y político que se une a Brunno Uribe, primero para contrabandear con piedras preciosas y luego con el fin de obtener un puesto político; Venustiano Arrán Delarra, otro de los socios de Brunno en el contrabando. Hay otros personajes que si bien no son políticos o empresarios también colaboran con Brunno Uribe: Melchor Oates,

ingeniero a cargo de Proyecto Levante, compañía que pretende convertir a Miranda de los Pasajeros en un centro turístico; el Justo Mendizábal y Humberto de Orleáns, coronel a sueldo que persigue a Pascual Armero. A este grupo de personajes debemos agregar el nombre de Froylán Urdaneta, pues si bien es un actor en la película *Semana Santa o Calvario de Pasiones*, es justamente allí el antagonista, y posteriormente se une a Brunno Uribe en el Proyecto Levante.

Como contraparte de estos personajes están los que cumplen un papel de coadyuvantes. Dijimos que los principales dentro de este grupo eran los propios artistas del circo, pero debemos agregar otros que se van conociendo a su paso: Elías Payró y Susana Laureles, tíos de Pascual, darán alojamiento a los personajes del circo en Miranda de los Pasajeros; Ruperto, posadero de Miranda de los Pasajeros, ayudará a Francisco Nelson y a Sinfonía Monrroy durante su paso por el pueblo; Fhela da Luz y Marcelino Cardellá, padrinos de Anabelle, se encargarán de cuidarla después de la muerte de sus padres;¹² Gastón Fabrè, negro cimarrón yoruba que impide que Salvador, el hijo de Anabelle muera, y Ugo Rionda, padre de Asdrúbal que lo salva de morir, pues recibe la bala que iba dirigida a su hijo.

Un tercer grupo de personajes lo constituyen aquellos que tienen algún parentesco familiar con los personajes del circo: Bárbara Bella da Silva, laudista brasileña, madre de Anabelle; Jozef Miaskowski, sastre polaco, padre de Anabelle; Demetrio Armero, fogonero de un ingenio azucarero, padre de Pascual; Fernanda

¹² Con respecto a estos dos personajes debemos hacer una aclaración: los podemos clasificar dentro de los coadyuvantes porque cuidan de Anabelle, pero al mismo tiempo entran en el grupo de los opositores porque la entregan a Brunno Uribe en pago de una deuda.

Laureles, madre de Pascual; Elías Payró y Sabina Laureles, tíos de Pascual; Fhela da Luz y Marcelino Cardellá, padrinos de Anabelle; Salvador, hijo de Asdrúbal y de Anabelle, y Fanfán, Pompón y Lelé, hijas de Tartufo.

Los actores y colaboradores de la película *Semana Santa o Calvario de Pasiones* forman un grupo aparte que a su vez se divide en protagonistas y antagonistas y personajes externos. Los protagonistas son: Sinfonía Monrroy, interpretada por Pilar Tordera, quien cuando deja de ser personaje de la película para convertirse en personaje de la novela lleva el nombre de Sinfonía Tordera, y Francisco Nelson, interpretado por Oreste Lindero, que al igual que Sinfonía, cambia de nombre y se convierte en Francisco Nelson Lindero;¹³ el antagonista es Froylán Urdaneta, quien interpreta al hacendado Pereira. Los personajes externos son: Cuauhtémoc García Jaramillo, fotógrafo de la película, y José Manuel Olmedo, director.

En esta novela en la que, en tanto fantasía, todo está permitido, es posible también encontrar fantasmas, quienes principalmente son coadyuvantes de los personajes, y que se les aparecen hasta que han cumplido ya su propósito, Juana Montiel, por ejemplo, esposa de Póstumo Bramante, le ofreció al catedrático una felicidad indescriptible, pero una enfermedad provocó su muerte prematura; se le aparece como fantasma sólo hasta que Póstumo encuentra nuevamente la felicidad con Susana Montiel. Ugo Rionda, padre de Asdrúbal, se había suicidado sin haberle dicho a su hijo que lo quería; a partir de su muerte busca a su hijo no sólo para cumplir con esta deuda sino para salvarlo de la muerte. Tartufo y Goldwyn Mayer aparecen también como fantasmas

¹³ Esta combinación de nombres reales con los nombres de los protagonistas de la película es una muestra más de cómo la realidad y la fantasía se unen en esta novela.

durante el viaje de Anabelle al corazón del mago y de nuevo al final de la novela para ayudar a sus amigos a escapar de Brunno Uribe. El último fantasma de la novela es un caso muy singular. Francisco Vela Vargas, carcelero de Asdrúbal, había sido un presidiario en otra vida y ahora era carcelero, mágicamente se resistió a morir dos veces y la tercera murió durante la guerra civil.

Todos los personajes de la novela buscan en el amor la felicidad a la que aspiran; algunos encuentran una pareja que los acompañará a lo largo de su vida, otros encuentran sólo una felicidad fugaz en alguna amante ocasional como Ardua Lahamata, amante de Servio; Cleo y Cloe mellizas, amantes de los Capriles; Fátima Souza, antiguo amor de Asdrúbal; Leticia Wagner, amante de Tulio; Marie Forey, prostituta francesa; Clementine, amante de Pascual, y Rosa Cuni maestra de Susana, quien también entra dentro de este grupo, pues antes de llegar al circo era prostituta en un piano-bar de Veracruz.

Los líderes revolucionarios constituyen otro grupo de personajes formado por: Basilio El Flaco Marechal, Felipe Ospina, Sinfonia Tordera y Francisco Nelson Lindero. Estos dos últimos se convierten en líderes estudiantiles.

Por último debemos mencionar algunos personajes incidentales: Edgar Morgan Sullivan, rico hacendado; El Rolo, amigo de Asdrubal;¹⁴ Jean Jacques Constant, empresario de circo, Laudencio Capovilla, encargado de una tienda a la que llega Pascual; Marina, una muchacha fea de la que Pascual tiene que hacer un retrato; Lucrecia Armand, una viuda que vive en Miranda de los Pasajeros; Ofelita una niña para

¹⁴ Este personaje fue inspirado por la figura de Rolando Martínez Ponce de León, amigo de Eliseo Alberto.

la que los artistas actúan en una fiesta; Pompoeyo de Malbasia, un marinero griego; Quintín Ledesma, comerciante que lleva al Cinematógrafo Ilusiones la película de *Semana Santa* o *Calvario de Pasiones*; y Walterio Espósito un vendedor de flores.

El censo de personajes imaginarios nos permite ver el equilibrio que existe entre personajes masculinos y personajes femeninos. Aunque este equilibrio no es exacto, ya que hay aproximadamente diez personajes masculinos más, existe cierta proporción que es muy fácil de entender porque se asocian en parejas.

La raza blanca predomina evidentemente: de los sesenta personajes sólo Gastón Fabrè es de raza negra.¹⁵ Los personajes blancos se dividen en europeos y latinoamericanos. La nacionalidad de cada uno de ellos es revelada en ocasiones por el propio narrador y otras, solamente se da un leve indicio que permite al lector imaginar una posible nacionalidad. Bárbara Bella da Silva es brasileña; Blas Adán es argentino; Cleo y Cloe son griegas; Fanfán, Lelé y Pompón son guatemaltecos; Marco Caparrós es español; Jozef Miaskowski es polaco; Marie Forey es francesa, Mohamed de Jesús Kreimer es turco; Pascual Armero es cubano; Pompoeyo de Malbasia es griego, y los hermanos Capriles son franceses. Los demás personajes tienen nombres muy singulares que nos permiten identificarlos como latinoamericanos o europeos. Este gran mosaico de personajes representa el espíritu latinoamericano, en el que se han fundido las razas americanas y europeas dando como resultado el espíritu del hombre americano.

¹⁵ Bárbara Bella da Silva no ha sido considerada como un personaje de raza negra, pues aunque en la página 35 el narrador dice: "A Jozef Miaskowski lo persiguieron por judío. A Bárbara Bella da Silva, por negra"; tres páginas antes dice que es mulata.

Esta novela no es una novela de niños. a pesar del tema del circo y de la enorme fantasía que llena sus páginas. los personajes niños no cumplen una función primordial dentro de la novela. que realmente es un libro para adultos quienes a lo largo de su vida han conservado la fantasía de su niñez.

Los personajes reales no están desarrollados formalmente como tales, algunos de ellos sólo se mencionan y otros como María Zambrano, Isadora Duncan y Tina Modotti, aparecen en la escena, pero sólo en una ocasión en cada caso. La mención o aparición en la novela de estos personajes reales también representa un homenaje.

Los personajes reales no sólo revelan los afectos del escritor, sino también sus aficiones y lecturas predilectas. Son escritores, actores de cine, directores de cine, ajedrecistas, viajeros, personajes de circo, músicos y personajes de otras novelas como Merlin.

Escritores: Amado Nervo, Antonio Machado, César Vallejo, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fayad Jamis, Federico García Lorca, Fina García Marruz, Félix B. Caignet, Francisco de Quevedo, Gabriela Mistral, Gustavo Adolfo Bécquer, Haroldo Conti, Horacio Quiroga, Jacinto Benavente, José Martí, Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Oscar Wilde, Rafael María Baralt, Rubén Darío, Salvador de Madariaga, Selma Lagerlöff, Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Smith, Víctor Hugo y Washington Owen.

Actores de cine: Amelia Bence, Cathy Dows, Clark Gable, Claude Rains, Lana Turner, Francisco Petrone, Sydney Greenstreet, Edna Porviance, Jean Marais, Ingrid Bergman, Peter Lorre, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Elizabeth Taylor, Fredric

March, Iván Mosjukin, Katharine Hepburn, Mary Pickford, Paulette Goddard, Rita Montaner y Rodolfo Valentino.

Directores de cine: Tomás Gutiérrez Alea, David W. Griffith, Emilio El indio Fernández, Federico Fellini, Glauber Rocha, Joselito Olmedo, Louis Lumière, Vittorio De Sicca y Zabatinni.

Ajedrecistas: José Raúl Capablanca, Max Euwe, Gedeón Sthalberg, Robert Fischer y Ruy López.

Viajeros: Alejandro de Humboldt, Cristobal Colón, Diego de Arana, Martín Alonso Pinzón, y su hermano Vicente Yañez.

Personajes de circo: Andrew Ducrow, Jack Tar, Jules Leotard, Thom Thumb, Foottit, Isaac van Ambuergh, Harry Houdini, Phineas Taylor Barnum y Philip Astley.

Músicos: Ernesto Lecuona, Felipe Dulzoides, José María Vitier, Julián Orbón, Sergio Vitier, Benny Moré, Cacho Duvanced, Ravel y Vivaldi.

Personajes literarios o cinematográficos: Corpoforo —personaje de una novela de Haroldo Conti—, Doctor Jekyll, Mister Hyde, Merlín, Oriana, Robinson Crusoe, Viernes y Charlot.

Otros: Atila, Fray Bartolomé de las Casas, Gabriel Figueroa, Isadora Duncan, Juan de la Cosa —cartógrafo del siglo XVI—, Juan Manuel Fangio —corredor de autos—, Luis Rogelio Noguera —joven poeta cubano, ya desaparecido—, Manet, Nefertiti, Rose Kennedy, Sergio García Marruz —médico cubano— y Tina Modotti.

Este mosaico de personajes pertenecientes a diferentes tiempos y espacios, unidos en torno al circo Cinco Estrellas, representa de algún modo el vasto continente americano, con distintas voces, distintas costumbres y distintos modos de pensar.

La historia de constantes guerras que observamos en el transfondo de *La eternidad por fin comienza un lunes* es también la historia de muchos de los países latinoamericanos, y es por eso por lo que esta novela resulta ser un eco de todas esas diferentes voces y de todas esas historias comunes.

La diversidad que representan los personajes contribuye, al igual que el manejo de del tiempo y del espacio, a lograr el concepto de eternidad que persigue la novela y a reforzar uno de sus mensajes: los muertos que uno ama no se mueren, tal como le dijo El Rolo a su amigo Asdrúbal.

d) Espacio/Tiempo

El espacio y el tiempo han estado relacionados íntimamente desde la antigüedad. “En cierto modo, el espacio es una región intermedia entre el cosmos y el caos. Como ámbito de todas las posibilidades es caótico, como lugar de las formas y las construcciones es cósmico” (Cirlot, 1992, 190). La relación entre el espacio y el tiempo está determinada por las siete orientaciones —que representan la tridimensionalidad del espacio—, ya que la ordenación del tiempo se basa en esas siete direcciones. Los siete días de la semana corresponden a cada una de direcciones del espacio, el domingo, como día de descanso representa el centro, por lo tanto la inmovilidad, que corresponde a lo inespecial e intemporal. En el centro confluyen todas las direcciones, por lo tanto ha sido

identificado como un punto de origen, que se ha relacionado con la divinidad. Los seis días restantes representan direcciones dinámicas, en las que las coordenadas espaciales y temporales se cruzan en un punto.

Después de la revisión de las reflexiones de san Agustín, Ricoeur y Cioran en torno a la eternidad, tratar de definir el tiempo en una novela que lleva como título *La eternidad por fin comienza un lunes* tal vez parezca incongruente, pues tal como afirma Cioran —repito— “el tiempo no está hecho para ser conocido, sino para ser vivido” (Cioran [1983], 98). Sin embargo, Ricoeur propone la narración como un medio posible para la ejemplificación del tiempo, por lo tanto acerquémonos a la novela para conocer cómo funciona el tiempo dentro de ella.

Los distintos lugares en los que se desarrolla la novela contribuyen también a crear el concepto de eternidad que busca Eliseo Alberto. La historia se desarrolla tanto en lugares reales como en lugares ficticios, que se funden en un solo espacio fantástico que resulta representativo de América.

La novela está narrada en pasado, pero debemos recordar que el tiempo interno del discurso es relativamente independiente de los tiempos gramaticales, ya que “los tiempos empleados por la narración significan, en verdad, la ruptura existente entre el momento de la narración y el relato evocado” (Hamburguer, citado en Ducrot y Todorov [1985], 358).

La eternidad por fin comienza un lunes narra varias historias que giran alrededor del encuentro de Anabelle, la trapecista y bailarina del circo, y de Asdrúbal el mago. Aunque gramaticalmente, esta historia central está narrada en pasado, corresponde al

presente narrativo de la historia, por lo tanto nos servirá como referente para ubicar el tiempo de las otras historias.

En la primera parte el tiempo de la narración comprende veintisiete días, a partir de la muerte del león Goldwyn Mayer que coincide con el día de la desaparición de Anabelle. Existe una ruptura o discontinuidad temporal entre el tiempo diegético (la secuencia cronológica de los eventos en la historia) y el tiempo del discurso (orden en que los hechos aparecen narrados). Esta ruptura es denominada anacronía (Cf. Pimentel, 1991, glosario). La primera parte de la novela hace uso de dos diferentes tipos de anacronía: la analepsis que es una ruptura que se produce para enunciar un segmento de la historia producido anteriormente al tiempo diegético que se presenta. La analepsis aparece en la novela de dos maneras distintas: en un fragmento que pertenece al tiempo del recuerdo de alguno de los personajes o desde el punto de vista del narrador omnisciente.

La prolepsis es una ruptura que da paso a un segmento que se produce posteriormente al tiempo diegético (Cf. Pimentel, 1991, glosario).

En los ocho primeros capítulos, correspondientes a la primera parte tenemos la siguiente secuencia narrativa:

- Capítulo I : 1.- Muere el león Goldwyn Mayer el primer domingo de diciembre.
(diégesis)¹⁶
- 2.- Asdrúbal recuerda la historia de Tartufo (analepsis)

¹⁶ En lo sucesivo usaremos el término diégesis para referirnos a "el tiempo de la diégesis".

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

3.- El narrador refiere la manera en que Asdrúbal concibió el acto “de corazón a corazón” (analepsis)

Capítulo II: 1.- Anabelle llega al circo. El narrador cuenta su historia. (diégesis-analepsis)

2.- Anabelle se ofrece para realizar el acto “de corazón a corazón” (analepsis)

3.- Anabelle y Asdrúbal descubren que se necesitan. (diégesis)

Capítulo III: 1.- Historia del Circo Cinco Estrellas (analepsis)

2.- Empieza la función de circo (diégesis-analepsis-diégesis) (En esta parte el narrador cuenta retrospectivamente la historia de Susana Vidales y de los Capriles)

3.- Sigue la función (analepsis-diégesis) (El narrador cuenta la historia anterior de Bebé, del enano Caifás y de Blas Adán)

4.- Anabelle realiza “El Gran Viaje de Cisne Negro sobre los lagos de hielo de Irlanda”. (diégesis)

Capítulo IV: 1.- Tartufo escucha los aplausos de la función y después de hacer un repaso de su vida se suicida (diégesis-analepsis-diégesis).

2.- Asdrúbal y Anabelle hacen el amor en el carromato del mago y se preparan para la segunda parte de la función. (diégesis)

3.- El acto “de corazón a corazón” es presentado y Anabelle desaparece. (diégesis)

- Capítulo V:**
- 1.- Asdrúbal está en la cárcel, pues se le acusa de la desaparición de Anabelle (diégesis-analepsis)
 - 2.- Pascual Armero también está en la cárcel. Allí conversa con el mago y con Francisco Vela Vargas, el carcelero. (diégesis)
 - 3.- Después de jugar una partida de ajedrez con José Raúl Capablanca, Asdrúbal discute con Pascual en torno a la veracidad del acto “de corazón a corazón” (diégesis)

- Capítulo VI:**
- 1.- Un crítico literario de la Universidad de los Andes llega a Miranda de los Pasajeros, para investigar sobre la vida de Pascual Armero, ya que ha lanzado una hipótesis que propone a Pascual como el verdadero autor de la novela que estamos leyendo. El narrador omnisciente aprovecha el inciso para contar el pasado de Pascual. (metaprolepsis-analepsis)
 - 2.- Bruno recuerda su vida con Anabelle antes de su desaparición y su propio pasado como líder estudiantil. (analepsis)
 - 3.- Asdrúbal es torturado en la cárcel por Francisco Vela Vargas. Tienen una conversación acerca de la realidad y la fantasía. (diégesis)
 - 4.- Dos lunes después, es decir, el lunes 18 de diciembre, el mago es liberado. El reporte de Francisco Vela Vargas decía que “el mago jugaba partidas de ajedrez con un tal fantasma Cartablanca y se pasaba la noche conversando con alguien a quien llamaba Cisne Negro.” (diégesis)

- Capítulo VII:**
1. A Póstumo Bramante se le aparece el fantasma de Juana Montiel. Decide abandonar el circo. (diégesis)

2.- Asdrúbal encuentra en un restaurante personajes de la vida real, no de la novela. (diégesis)

3.- Póstumo Bramante decide realizar un viejo proyecto: fundar un colegio. Susana lo alcanza y se le une. (diégesis)

4.- Dos miércoles después, es decir, el miércoles 20 de diciembre Asdrúbal encuentra el corazón de terciopelo en el lugar donde había estado el circo. El domingo 24 de diciembre Asdrúbal encontró la cabaña que habitaron Charles Chaplin y Paulette Goddard en *Tiempos modernos*. (diégesis)

5.- Póstumo Bramante y Susana Vidales hacen el amor. (diégesis)

Capítulo VIII: 1.- Tulio está muy enfermo a causa de un accidente que sufrió durante la función la noche en que desapareció Anabelle. Su hermano Servio lo salva milagrosamente cuando le propone al doctor que lo opere a él en lugar de Tulio. (analepsis)

2.- Mientras Asdrúbal arregla la cabaña para recibir a Anabelle, llega Pascual Armero, que está huyendo del coronel Humberto de Orleans. (diégesis).

3.- Pascual Armero le cuenta al mago por qué lo persiguen y cómo conoció a Clementine. (diégesis-analepsis)

4.- El domingo 31 de diciembre Anabelle regresa del corazón del mago. (diégesis)

Como podemos observar, durante esta primera parte de la novela han transcurrido veintisiete días a partir de la muerte del león Goldwyn Mayer. El tiempo narrativo es discontinuo, ya que hay varias rupturas en las que se insertan secuencias que se sitúan en el pasado (analepsis) con respecto al tiempo de la diégesis. Estas secuencias sirven para narrar la historia de los personajes antes de su llegada al circo, corresponden a una unidad de tiempo inferior a la del tiempo del discurso, pues resumen un largo periodo de la vida representada; la mayoría de las secuencias se narra paralelamente a la participación del personaje en la función de circo, o bien como parte del recuerdo de alguno de los personajes.

La única prolepsis que aparece en esta parte, y que hemos llamado metaprolepsis resulta significativa. Ya mencionamos que una prolepsis es una ruptura en el tiempo de la diégesis para narrar un hecho que sucede en el futuro, con respecto del tiempo diégetico. En este caso, esta ruptura rebasa el tiempo diégetico y de alguna manera se inserta en el tiempo histórico, por eso la hemos llamado una metaprolepsis, ya que el episodio narrado ocurre muchos años después del final del tiempo diégetico.

Once años después de la publicación de esta novela, cuando la crítica especializada acabó por reconocer los valores de *La eternidad por fin comienza un lunes* y el público devoraba como pastelitos calientes los cien mil ejemplares de la segunda edición, un periodista de paso por Miranda de los Pasajeros le preguntó a Sabina Laureles cuál era el rasgo más característico de su sobrino Pascual. El cubano, único sobreviviente de la tropa del Cinco Estrellas, era por entonces un mito viviente, tanto que un investigador titular de la Universidad de los Andes lanzó la hipótesis de que el texto no había sido escrito por Eliseo Alberto, como se acreditaba en la primera edición, sino por el propio Armero Laureles, para la fecha el prófugo literario más buscado en la cuenca del Caribe. (p. 103)

Al comentar este fragmento de la novela, Jorge Fornet lo ha identificado con una metaficción (Cf. Fornet, 1993, 33), ya que el escritor desarrolla una nueva ficción, para explicar la de la novela. La ficción cuenta la historia de un circo y de sus personajes, (enunciado), mientras que la metaficción cuenta la historia de la novela (enunciación).

El término de metaficción es válido cuando nos referimos a la cuestión de la autoría de la novela, y el de metapropsis cuando hablamos acerca del tiempo de esta secuencia con respecto al tiempo de la diégesis.

Esta secuencia sirve al narrador para introducir la historia de Pascual Armero. A diferencia de la técnica cinematográfica (*flash back*) que usó para narrar las historias de los otros personajes, el autor introduce ahora un personaje —el catedrático de la Universidad de los Andes— que está interesado en la vida de Pascual Armero. El narrador sirve como vocero de esas investigaciones, que naturalmente están narradas como una prolepsis dentro del relato.

El intermedio de la novela corresponde a un tiempo yuxtapuesto con respecto al tiempo de la diégesis; sin embargo, aparece después del regreso de Anabelle, porque, si bien es el narrador quien lo cuenta, el punto de vista que utiliza es el de Anabelle. “La simultaneidad significa un desdoblamiento espacial en el interior del tiempo de la historia, desdoblamiento que el tiempo de la escritura proyecta en su sucesión”. (Ducrot y Todorov [1985], 362)

En esta parte intermedia encontramos episodios que pertenecen al tiempo de la diégesis, en el que se insertan tanto prolepsis como analepsis; sin embargo, a diferencia de las secuencias de las otras dos partes, en las que se intercalan los sucesos del pasado

como recuerdos; aquí se funden en un tiempo fantástico en el que todo es posible. Este mismo recurso es utilizado en toda la novela en la que se mezclan diferentes espacios y tiempos en uno solo en el que conviven los personajes del circo.

El intermedio da cuenta de la primera vez que Anabelle entra en la eternidad, la cual es representada por la conjunción de hechos que pertenecen a distintos tiempos y que sin embargo adquieren indistintamente la categoría de presente que caracteriza a la eternidad.

El intermedio está formado por cuatro secuencias narrativas, que conforman un sólo capítulo de la novela; la distribución es la siguiente:

- Capítulo IX:
- 1.- Anabelle entró al corazón del mago con la misma sensación que le produjo el trapecio; atravesó la nada y se adentra en un mundo fantástico. Anabelle reconoció que estaba en el reino de sus ilusiones, al otro lado del trapecio le esperaba una niña que la llevaría al tiempo de su niñez, junto a sus padres. Descubrió también a Goldwyn Mayer y a Tartufo, quienes le propusieron unirseles y formar un circo que diera entretenimiento a los animales. (diégesis-analepsis)
 - 2.- Mientras tanto, Asdrúbal y Pascual conversan en la cabaña acerca de un proyecto que les permita formar nuevamente un circo. (diégesis).
 - 3.- Seis horas después de la partida de Tartufo, la trapecista conoció a un niño de siete años “vestido de marinerito y boina a saber por qué asturiana, y ella conocería al hijo que iba a tener con Asdrúbal”. Anabelle jugó con el niño y pronto se les unió la niña del trapecio, la trapecista se

miró las manos y descubrió que era una niña, jugando de igual a igual con su hijo. Por último, Anabelle conoció a la madre de, Molly.

(prolepsis)

4.- Una noche, después de dormir al niño, Anabelle salió al patio y vio un trapecio atado a una rama y escuchó la voz del mago recitando el conjuro de amor, era el momento de regresar. Después de la última frase del conjuro Anabelle apareció en la cabaña. (diégesis)

Aunque hemos clasificado las secuencias de esta parte intermedia en diégesis, analepsis y prolepsis, estas secuencias pertenecen, como dijimos anteriormente, a un tiempo fantástico. La referencia a la niñez de Anabelle es evidentemente una analepsis, pero ese episodio se une con la prolepsis representada por el futuro nacimiento de su hijo y con el tiempo de la diégesis, ya que ésta sigue ocurriendo paralelamente al viaje fantástico de Anabelle, en la cabaña donde Asdrúbal y Pascual esperan su regreso. Este regreso representa la caída en el tiempo de la que habla Cioran y que la lleva nuevamente con los demás personajes de la novela.

La segunda parte de la novela representa un tiempo mayor con respecto a la primera. Comienza el primero de enero, y dura alrededor de un año, ya que Salvador nace en septiembre.

Narra el momento del reencuentro de los personajes del circo en un lugar muy especial, el Cinematógrafo Ilusiones, en Miranda de los Pasajeros. Al igual que en la primera parte, está formada por secuencias correspondientes al tiempo de la diégesis y rupturas identificadas como prolepsis o analepsis; pero, a diferencia de la primera parte,

aquí predominan las secuencias diégticas intercalando los distintos escenarios por los que pasan los personajes del circo, durante el viaje del mago, la trapecista y Pascual rumbo a Miranda de los Pasajeros.

Capítulo X: 1.- Mediante un *flash back* conocemos cómo había sido el matrimonio de Clementine con Sir Edgar Morgan Sullivan. Ella decide salir a buscar a Pascual. (analepsis-diégesis).

2.- Un grupo de estudiantes, capitaneados por el Flaco Marechal protestan en la carpa Cinco Estrellas por las funciones que los artistas están dando en la Escuela Universal de Artillería. Bruno Uribe, recordando sus años de líder estudiantil, se les unió, pero, justo en el momento en el que se disponía a pronunciar un discurso un extraño personaje con un sombrero de Merlín lo puso en ridículo y Gil Cánovas volvió a ser Brunno Uribe, el payaso del circo. El extraño personaje era Felipe Ospina, un antiguo compañero de Gil Cánovas, que había sido traicionado por él. (diégesis-analepsis)

3.- Bebé salió a caminar por las calles, sintiéndose absolutamente normal, se encontró con Felipe Ospina, quien le pidió el privilegio de acompañarla; le dijo que la había venido siguiendo desde la Casa de Socorro y que estaba dispuesto a desafiar a cualquier poder con tal de pasar una noche a su lado. (diégesis)

Capítulo XI: 1.- Para ganar el tiempo perdido Anabelle y Asdrúbal se quisieron de tal manera que en muy poco tiempo acumularon una felicidad de muchos años. Sin embargo sus sueños comenzaron a preocuparles: soñaban simultáneamente hechos del pasado, que en realidad no habían sucedido, y luego, sin haber contado aún su sueño al otro, hablaban con Pascual como si en el sueño hubieran estado unidos. Todo volvió a la normalidad “el lunes luminoso de abril en el que Anabelle descubrió que estaba embarazada”. (diégesis).

2.- Blas encontró una paloma muerta cerca del carromato de Brunno y estuvo a punto de matarlo, de no ser porque Bebé se lo impidió. Blas decidió dejar el circo. (diégesis)

3.- “El viernes diez de septiembre, a las dos y veinte minutos de la tarde”, nació Salvador, el hijo del mago y de la trapecista. (diégesis)

Capítulo XII: 1.- El día del final del circo “diluviaba a mares”, Bebé estaba borracha y los Capriles tuvieron que cargarla para ponerla a salvo de la lluvia. Llovió dieciocho horas sin parar y para los sobrevivientes del circo había llegado la hora de separarse. Por casualidad, el lugar que marcaría el fin del circo era el mismo donde reposaban las cenizas de Jean Jacques Constant, fundador de Le Soleil D’Amberes, que más tarde sería El Circo Cinco Estrellas. (diégesis)

2.- El doce de septiembre, cuarenta y ocho horas después del nacimiento de Salvador, Pascual Armero partió de la cabaña con un nuevo oficio: retratista (diégesis)

3.- Los hermanos Capriles recibieron en Puerto Luis de los Pasajeros una invitación para asistir a la boda civil de Pompeyo Malbasia y madame Marie Forey, que había sido parte del elenco de Le Soleil D'Amberes. En esa fiesta los gemelos conocieron a las mellizas Cleo y Cloe, con las que pasaron una noche. (diégesis)

4.- Asdrúbal y Pascual tenían un proyecto pendiente, tenían que formar un circo, la nueva compañía tendría por nombre Rodeo de Alazaras. El debut de los artistas fue en una fiesta infantil. (diégesis)

Capítulo XIII: 1.- Susana Vidales y Póstumo Bramante llegaron, gracias a una feliz casualidad, a Miranda de los Pasajeros, con los tíos de Pascual Armero. Allí fundarían El Colegio de la Vida. (diégesis)

2.- Clementine había estado trabajando como voluntaria, atendiendo a heridos de la guerra. Uno de ellos era Francisco Vela Vargas, que mágicamente se había resistido a morir tres veces. Allí la encontró Bebé. (diégesis)

3.- Pascual Armero “tuvo una idea que se le antojó genial: se impondría la misión de reportar en un cuaderno las incidencias de aquella travesía”. Mientras sacaba punta al lápiz y se disponía a comenzar su labor los cañonazos de la guerra los sorprendieron. (diégesis)

4.- Huyendo de la guerra llegaron a San Rosendo de los Pasajeros, pero los problemas causados por la repentina muerte del alcalde, Rómulo Legaspi, los obligaron a dejar el pueblo justo en el momento en que se desataba un huracán y los sorprendía. Después del alboroto reconocieron la figura de Blas Adán, que se acercaba hacia ellos . (diégesis)

Capítulo XIV: Después de haber dejado el Circo Cinco Estrellas, Blas Adán había sido reclutado por los comandos del ejército en Plaza San Bartolomé. Las continuas violaciones y saqueos a la población civil provocaron un gran descontento en Blas Adán, quien disparó contra la tienda de campaña de los oficiales. A causa de esto debía ser fusilado, pero nuevamente una feliz casualidad lo salvaría: un ciclón lo hizo volar por los aires en el momento de su fusilamiento. Posteriormente se unió a Marco Caparrós, que se había convertido en defensor de los pobres. (analepsis)

2.- Después de su último encuentro con Asdrúbal, Marco Caparrós decidió volver a Europa. También la casualidad lo llevó hasta Guatemala, a una hospedería que estaba atendida por las trillizas hijas de Tartufo y por su madre. Marco se casó con Pompón, una de las trillizas y se dedicó a luchar a favor de los pobres. Blas se le había unido recientemente. (analepsis-diégesis)

3.- Brunno Uribe había logrado ascender rápidamente en la política, después de haber traicionado nuevamente a uno de sus amigos. La muerte inesperada de Brunno Legaspi le dio la oportunidad de convertirse en el

alcalde de San Rosendo de los Pasajeros. Se unió a Rufino Moreno y montaron una compañía que les serviría como fachada para sus negocios sucios: Compañía Proyecto Levante S.A. (diégesis)

4.- Justo un lunes, después de que Blas se uniera al Rodeo de Alazaras, los sorprendió el mal tiempo. Después del temporal descubrieron que Salvador ardía en fiebre. (diégesis)

Capítulo XV: 1.- Bebé había sido contratada para trabajar como albañil en la compañía de Brunno Uribe. Junto con sus compañeros compartía una mesa y una garrafa de vino en una cantina. De pronto sintió una mano suave que la acariciaba y sin decir nada se dejó acariciar. Cuando descubrió que quien la acariciaba era una mujer no le importó y pasó con ella una noche que jamás se repetiría. (diégesis)

2.- Gracias al recuerdo de su padre, Pascual encontró la manera de rescatar a Salvador: condujo a los artistas a través de una selva en la que encontraron a Gastón Fabrè, quien para sanar al niño sopló sobre él perfumes de malva. Cuando Gastón Fabrè los dejó, descubrieron un pequeño pueblo en el interior de un valle; habían llegado a Miranda de los Pasajeros. (diégesis)

3.- Los hermanos Capriles están en una posada en Miranda de los Pasajeros, soñando y recordando su vida. En la mañana, cuando abandonan la posada, encuentran a Bebé que había llegado a Miranda de los Pasajeros con la Compañía Proyecto Levante para convertir al pueblo

en un centro turístico. Póstumo observó la escena del reencuentro de los Capriles y Bebé y no pudo controlar su emoción; los personajes del circo volvían a estar juntos. Pascual observaba la escena del reencuentro, por eso no vio cuando llegó Clementine (analepsis-diégesis).

Capítulo XVI: 1.- Esa noche todos los artistas del circo durmieron en El Colegio de la Vida y Elías Payró, tío de Pascual, abrigó la esperanza de que con la llegada de su sobrino el cinematógrafo volvería a funcionar.

(diégesis)

2.- Clementine y Pascual hacen el amor.

3.- Bebé contó a sus amigos los planes de tenía la compañía para convertir a Miranda de los Pasajeros en un centro turístico. (diégesis)

4.-.- Nadie se imaginó que Bebé y Blas Adán quisieran dormir juntos, pero la barbuda se ingenió y llegó al cuarto en el que dormía Blas.

(diégesis)

5.- Póstumo y Susana hacen el amor y el fantasma de Juana Montiel se le aparece al catedrático por última vez. (diégesis)

Capítulo XVII 1.- Quintín Ledesma, antiguo distribuidor del Cinematógrafo Ilusiones, llega a Miranda de los Pasajeros con una joya cinematográfica: *Calvario de Pasiones*, que había estado enlatada durante las últimas diez guerras civiles y esperaba su estreno. La película iba a ser presentada siete días después en la capital, por lo que solamente la podía dejar por una semana. (diégesis)

2.- En *Calvario de Pasiones* actuaban Oreste Lindero como el general Francisco Nelson Andrade, Pilar Tordera como Sinfonia Monrroy y Froylán Urdaneta como el hacendado Pereira. La historia transcurría a principios de siglo durante una típica revolución latinoamericana. Un lunes santo el general Nelson Andrade volvió herido de gravedad. El rumor de que el general Andrade había muerto contribuyó para que su prometida aceptara casarse con Pereira. Cuando Andrade llega, rapta a Sinfonia y Pereira se lanza a perseguirlos.

Los espectadores fueron testigos de un hecho mágico: el primer día de la función Sabina Laureles, la tía de Pascual, comentó que la música era excelente, y todos se sorprendieron pues era una película muda. Al día siguiente, sin embargo, todos comentaron que la música de Sergio Vitier y los diálogos eran magníficos y que la fotografía era digna de un Gabriel Figueroa. La historia no transcurría a principios de siglo, sino a finales de la década de los cuarenta y los protagonistas se habían convertido en una pareja de líderes estudiantiles; “sólo Pereira seguía siendo, el martes, el mismo hijo de puta del lunes”. Elías Payró convocó a una junta y propuso que todos los habitantes de pueblo ayudaran a Sinfonia y al general Andrade; esa noche efectivamente encontraron amparo (ahora la historia transcurría en la década de los cincuentas). El jueves pasó algo extraordinario: la historia transcurría en Mirinda dos Pasajeiros y parecía haber sido filmada por Glauber Rocha: había un

cinematógrafo al aire libre donde exhibían *La eternidad por fin comienza un lunes*. El viernes los espectadores sabían que los protagonistas de la película estaban escondidos en Miranda de los Pasajeros y que Pereira estaba asociado con la compañía Proyecto Levante; anhelaron tener unos líderes como los protagonistas; el día siguiente un fuerte aguacero suspendió la función, pero la película había despertado un sentimiento que los impulsaba a detener a la compañía Proyecto Levante. (diégesis)

Capítulo XVIII: 1.- Después de la mágica experiencia en el Cinematógrafo Ilusiones, los artistas siguieron su camino y llegaron a un mirador desde donde se veían las luces de una gran ciudad: milagrosamente habían llegado a Kingston, Jamaica. Era el último lunes de sus vidas. (diégesis)

2.- Montaron el circo cerca de la costa. Pascual Armero estaba un poco triste porque él no encajaba dentro del circo, siempre había sido público y ahora no sabía qué hacer. Asdrúbal le dio una gran idea: escribir una novela sobre el circo. (diégesis)

3.- Susana, Anabelle y el niño se quedaron en la carpa mientras los demás artistas iban a anunciar la llegada del circo. Bebé encontró al enano Caifás y lo invitó inocentemente a unirseles. (diégesis)

4.- Cuando Brunno Uribe se enteró de que Anabelle estaba sola en la cabaña de la playa, preparó una venganza. (diégesis)

- Capítulo XIX:** 1.- Cuando los artistas regresaron encontraron muerta a Susana, pero revivió para decirles lo que había pasado con Anabelle, y sobre todo para esperar a Póstumo y morir juntos. (diégesis)
- 2.- Desempeñando sus papeles durante una de las funciones del circo, lograron salvar a Anabelle y al niño; alegóricamente la magia se enfrentaba al militarismo. Tartufo y Goldwyn Mayer, junto con una manada de leones, acudieron a salvar a Anabelle y a su hijo. También llegaron Marco Caparrós y Pompón.
- 3.- “El tiro le entró a Servio por el pecho y le salió a Tulio por la espalda”. Lloraron por los Capriles las primeras lectoras de *La eternidad*, pues hubieran querido salvarlos. También murió Bebé y junto con ella Blas Adán. (diégesis-metaprolepsis)
- 4.- Asdrúbal le propuso a Pascual que se salvara con ellos, pero Pascual sabía que su destino era escribir una novela: *La eternidad por fin comienza un lunes*. Brunno Uribe llegó justo en el momento en que Asdrúbal, Anabelle y el niño entraban en el corazón de terciopelo; el mago terminó de recitar el conjuro de amor y desaparecieron; el payaso sólo alcanzó a ver cómo una punta de los cabellos de Anabelle se filtraba por la telilla del fondo.

Este último episodio de la novela representa una nueva caída (no sólo de Anabelle, sino de Asdrúbal y de su hijo Salvador) en la eternidad. En este caso, el medio para llegar a la eternidad es la muerte, tal como señala Heidegger (Cf. Ricoeur [1995], t. III, 1028); sin

embargo, no caen en una eternidad negativa, en el tedio del que habla Cioran. Paradójicamente, caen en una eternidad en la que si existe el tiempo, reunido en un mismo punto, y por lo tanto se puede vivir dentro de ella: es el mismo lugar en el que estuvo Anabelle en el intermedio de la novela, reunida con los seres a los que quiere.

Si en la primera parte predominan las secuencias narrativas pertenecientes al pasado e intercaladas con las del tiempo de la diégesis, en esta parte sucede lo contrario. A partir del 31 de diciembre, día en el que Anabelle regresa del corazón del mago, las historias de los personajes del circo corren paralelas; el narrador congela un momento la historia de Anabelle y Asdrúbal para tomar la de alguno de los personajes, y posteriormente regresa para hacer de la segunda parte un seguimiento de secuencias casi simultáneas. Esto provoca que algunos personajes se crucen en el camino y que, finalmente, todos se reencuentren en el Cinematógrafo Ilusiones.

En el capítulo XV aparece una secuencia que pertenece al mismo tiempo fantástico en el que se narró el viaje de Anabelle al corazón del mago. Guiados por el cariño los personajes entran a un tiempo que no saben si pertenece al pasado o al futuro y encuentran a Gastón Fabre, quien sólo era una ilusión de Anabelle cuando niña. Hemos identificado esta secuencia con el tiempo de la diégesis; sin embargo, debemos matizar un poco, ya que el hecho de que aparezca un personaje que pertenece a la imaginación de otro nos hace pensar en un tiempo mágico.

Era Gastón Fabr . Pero aquel hombre no podía ser Gastón Fabr  por la sencilla razón de que Gastón Fabr  tal vez nunca había existido, a no ser en la imaginación de una niña en alta mar, temblando de miedo en el Caribe. "Tu te inventaste ese rey, cariño" le dijo una vez Fhela da Luz, su madrina, "y fue cuando las olas del huracán de Jamaica". (p. 288)

Este fragmento pone de manifiesto una de las virtudes de los personajes del circo: creer en su fantasía. Tal vez Gastón Fabrè no existió en realidad pero, si el poder del amor y de la fantasía habian servido para curar a Salvador, que existiera o no, no importaba.

En el capitulo XIX nuevamente el autor nos sorprende mezclando diferentes tiempos con el tiempo de la diégesis de la novela, esta vez el cine es el que despierta la fantasía de los personajes. Gracias a ella pueden ir transformando la película de la cual son espectadores, al grado de que, día con día, se va acercando más a ellos hasta el punto en el que ellos mismos se convierten en sus protagonistas. Nuevamente nos encontramos con un ejemplo de metaficción como el que cita Jorge Fornet (1993, 33). Esta vez mediante el recurso del cine y a manera de muñecas rusas, el narrador hace que los personajes de la novela se conviertan en espectadores de su propia historia, y que finalmente los protagonistas de *Calvario de Pasiones* se encuentren en un estado intermedio entre la ficción y la realidad: sus nombres son ahora una mezcla de sus nombres de actores y de los que llevan los personajes que interpretan en la película, nuevamente la fantasía y la realidad se funden. [El nombre de los actores que interpretan a Sinfonía Monrroy y a Francisco Nelson son, respectivamente, Pilar Tordera y Oreste Lindero. Cuando estos personajes se encuentran en un estado intermedio entre fantasía y realidad sus nombres han cambiado por Sinfonía Tordera y Nelson Lindero, es decir una combinación entre su nombre verdadero y el nombre del personaje que interpretan]

En el último capitulo de la novela, Pascual reconoce que debe escribir la novela que el lector ya está terminando de leer y para la que él apenas tiene unos cuantos

Este fragmento pone de manifiesto una de las virtudes de los personajes del circo: creer en su fantasía. Tal vez Gastón Fabrè no existió en realidad pero, si el poder del amor y de la fantasía habian servido para curar a Salvador, que existiera o no, no importaba.

En el capítulo XIX nuevamente el autor nos sorprende mezclando diferentes tiempos con el tiempo de la diégesis de la novela, esta vez el cine es el que despierta la fantasía de los personajes. Gracias a ella pueden ir transformando la película de la cual son espectadores, al grado de que, día con día, se va acercando más a ellos hasta el punto en el que ellos mismos se convierten en sus protagonistas. Nuevamente nos encontramos con un ejemplo de metaficción como el que cita Jorge Fonet (1993, 33). Esta vez mediante el recurso del cine y a manera de muñecas rusas, el narrador hace que los personajes de la novela se conviertan en espectadores de su propia historia, y que finalmente los protagonistas de *Calvario de Pasiones* se encuentren en un estado intermedio entre la ficción y la realidad: sus nombres son ahora una mezcla de sus nombres de actores y de los que llevan los personajes que interpretan en la película, nuevamente la fantasía y la realidad se funden. [El nombre de los actores que interpretan a Sinfonía Monrroy y a Francisco Nelson son, respectivamente, Pilar Tordera y Oreste Lindero. Cuando estos personajes se encuentran en un estado intermedio entre fantasía y realidad sus nombres han cambiado por Sinfonía Tordera y Nelson Lindero, es decir una combinación entre su nombre verdadero y el nombre del personaje que interpretan]

En el último capítulo de la novela, Pascual reconoce que debe escribir la novela que el lector ya está terminando de leer y para la que él apenas tiene unos cuantos

apuntes. Este fragmento sirve para ejemplificar que el tiempo narrado (enunciado) y el de la escritura (enunciación) no coinciden; su relación se manifiesta mediante inversiones, ya que hay acontecimientos relatados antes que otros —por ejemplo la historia del circo— y que, sin embargo, presuponen una historia anterior —en este caso, la escritura de la novela por Pascual Armero—.

A esta mezcla de tiempos, fundidos en un tiempo fantástico en el que coinciden todos los personajes del circo, se suma también una mezcla de espacios geográficos en la que coexisten espacios reales y espacios imaginarios. Aunque el lector no siempre tiene la referencia precisa del lugar donde se está desarrollando la historia existe una constante: las secuencias que pertenecen al pasado de los personajes suelen situarse en espacios reales: los Capriles son filmados por Lumière en París, Brunno encuentra a Tartufo en la Lagunilla, la infancia de Blas Adán ocurre en Mar de Plata, los padres de Anabelle llegan a Brasil, la infancia de Pascual Armero transcurre en Cuba, etc. Sólo hay tres ocasiones en las que las referencias reales coinciden con el tiempo de la diégesis: cuando los personajes llegan a Jamaica, cuando pasan por Aguada de Pasajeros, pueblo que realmente se sitúa cerca de la ciudad de La Habana, y cuando uno de los Capriles vuela tan lejos durante su acto de la bala humana que pasa cerca de la Ermita de los Catalanes, que está en las afueras de la Habana.

Los lugares reales que se mencionan en la novela son (en orden de aparición) los siguientes: Nassau, la Lagunilla, Iguazú, Panamá, Quintana Roo, La Amazonia, El Petén, Varsovia, Europa, el Océano Atlántico, Nigeria, Brasil, Veracruz, el río Bravo, Baja California, el río Mississippi, Yucatán, Lyon, el Estrecho de Gibraltar, Australia, Tlaxcala,

Martinica, Mar del Plata, Lima, Dublín, Bahamas, Port-au-Prince, Granada, Venezuela, el Mar Caribe, Chichen Itzá, Brooklyn, Guatemala, Villa Berta (quinta en la que vivió Eliseo Alberto de niño, se ubica en un pueblo de Cuba llamado Arroyo Naranjo), Cienfuegos, Massachusetts, el restaurant Karachi, Aguada de los Pasajeros, Málaga, Curazao, La Paz, Ermita de los Catalanes, Canal de Panamá, Irlanda, Polonia, Hollywood, Gran Brataña, Nicaragua, Viena, Harlem, Chicago, Moscú, París, Roma, Nueva York, Helsinki, Chile, Valle del Cauca, La Habana, Kingston.

Los espacios imaginarios coinciden generalmente con el tiempo de la diégesis, su denominador común es que todos llevan el complemento adnominal “de los Pasajeros”, que no resulta gratuito, porque cada uno de los pueblos que son escenario de la novela, sirven solamente de paso para los personajes, y parecería que sólo existen en función de que algún pasajero pase por allí. La lista de lugares imaginarios es la siguiente: Miranda de los Pasajeros, Arenales de las Salinas, Santa. Luisa de los Pasajeros, San Máximo de los Pasajeros, San Isidro, San Francisco. de los Pasajeros, Santa. Ursula de los Pasajeros, San Rosendo de los Pasajeros, San Delfín de los Pasajeros. De esta larga lista de pueblos imaginarios resulta necesario señalar la importancia de Miranda de los Pasajeros, pues allí es donde los personajes del circo se reúnen nuevamente. En la versión original de *La eternidad por fin comienza un lunes* —que he tenido oportunidad de consultar— aparece un episodio referente al fundador de Miranda de los Pasajeros y que forma parte de una novela inédita de Eliseo Alberto llamada *Tratado elemental de ilusiones*.

Aunque evidentemente en la novela se mencionan más lugares reales que imaginarios, no hay que olvidar que primordialmente, son los lugares imaginarios los que sirven de escenario para el tiempo de la diégesis.

e) Algunas ideas en torno al concepto filosófico de la eternidad

¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé,
si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, ya no lo sé.

San Agustín

Históricamente, el hombre ha cuestionado el carácter temporal de su experiencia humana, y por consiguiente, la existencia y el origen del tiempo dentro de ella. La existencia o no existencia del tiempo presupone una relación entre espacio y tiempo, ya que todo lo que existe ocupa un lugar en el espacio, sin embargo ¿cómo podemos demostrar la existencia del tiempo en un espacio determinado? y, en caso de que existiera, ¿cómo podemos medir el tiempo? Paul Ricoeur, en su libro *Tiempo y narración*, propone, ante la imposibilidad de pensar el tiempo,¹⁷ ejemplificarlo mediante la narración, ya que “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur [1995], t. I, 113).

Ricoeur muestra que el libro XI de las *Confesiones* de san Agustín ofrece un cuestionamiento sistemático acerca de la naturaleza del tiempo y su relación con la

¹⁷ E. M. Cioran también menciona ésta imposibilidad de pensar el tiempo, pues dice que “el tiempo no está hecho para ser conocido, sino para ser vivido: escudriñarlo, excavarlo, es envilecerlo, es transformarlo en objeto” ([1983], 98)

eternidad, sin embargo, “sólo se refiere a la eternidad, para señalar con más fuerza la deficiencia ontológica característica del tiempo humano” (Ricoeur [1995], t. I, 42). Ricoeur afirma que varias de las observaciones que hace san Agustín acerca del tiempo proceden de la tradición; su resolución lo conduce a nuevas aporías que motivan continuamente su cuestionamiento. La primera paradoja que Agustín plantea es la de la medida del tiempo, la cual lo lleva a otra: el-ser o no-ser del tiempo, pues sólo se puede medir lo que *es*. El argumento escéptico anula por completo la existencia del tiempo, ya que “el futuro no es todavía, el pasado ya no es, y el presente no permanece” (Ricoeur [1995], t. I, 44); sin embargo, el uso que hacemos del lenguaje para referirnos al tiempo presenta una resistencia a la tesis escéptica sobre la existencia del tiempo. Si presuponemos la existencia del tiempo, debemos ser capaces de explicar cómo se mide. La prueba que Agustín da sobre la existencia del tiempo es la huella que deja en nuestra memoria; somos capaces de percibir su existencia porque su paso ha dejado una huella en nuestra conciencia, sin embargo, esta afirmación nos conduce a una nueva aporía, ya que si el tiempo se mide después de que pasa, ¿cómo podemos medir el tiempo que aún no ha pasado? y, ¿de qué manera se puede medir el presente —que carece de un espacio determinado? Pues cuando somos capaces de expresar una idea acerca del presente, es justamente porque ya no pertenece al presente, sino al pasado, por lo tanto resulta más fácil percibir el pasado y el futuro, que representan para Agustín una memoria y una espera respectivamente, a diferencia del presente que se relaciona con la atención. Por lo tanto, si nos es permitido atender, recordar y esperar es porque efectivamente existen los tres tiempos. Como dijimos anteriormente, la huella del paso del tiempo en nuestra

memoria nos permite afirmar que existe, pero esta afirmación nos conduce a cuestionar la posibilidad de que la memoria haga referencia a cosas pasadas que, sin embargo, todavía existen en la memoria, y a cosas futuras que ya existen como signos. Agustín llega a afirmar que verdaderamente estos tres tiempos existen dentro del espíritu, pero no fuera de él, por lo tanto se ha resuelto la primera aporía sobre el ser o no-ser del tiempo. Ahora debe demostrar cómo se miden.

En primer, lugar debemos diferenciar entre pasar y estar presente, es decir pasar supone un tránsito y estar presente una pasividad. El tiempo pasa del futuro, por el presente, y se proyecta hacia el pasado (Cf. Ricoeur [1995], t. I, 53), por lo tanto este tránsito presupone un espacio determinado; la idea de paso entre un tiempo y otro lleva a san Agustín a plantear la hipótesis de la existencia de un triple presente: presente pasado, que existe en la memoria; presente presente, que se manifiesta por medio de la visión y presente futuro, que es el producto de la expectación. La idea de tránsito de un tiempo a otro presupone también la existencia de un espacio determinado; sin embargo si el presente no tiene un espacio, ¿cómo lo podemos medir?

Históricamente el hombre ha medido el tiempo estableciendo una relación entre éste y el movimiento de los astros, sin embargo, san Agustín plantea algunas dificultades que surgen de este principio: “¿Por qué no es el tiempo también el movimiento de todos los cuerpos?” (*Confesiones*, XI, XXIII, 611), ya que el movimiento de los astros puede variar y por tanto modificar la medida del tiempo. La segunda dificultad se plantea en función de la idea de que los astros se podrían detener, pero no el tiempo, y si esto sucediese se tendría que encontrar una nueva forma de medirlo. Las Escrituras dicen que

los astros son luminarias destinadas a medir el tiempo; sin embargo, el tiempo no se constituye por su movimiento, ya que, si así fuera, y se produjera una aceleración en los cuerpos celestes, por ejemplo del sol, ¿variaria la medida del día? o ¿ya no se mediría éste con respecto al movimiento solar? Estas preguntas llevan a san Agustín a afirmar que el tiempo es la medida del movimiento y no al contrario, ya que el movimiento puede pararse, pero no el tiempo. Agustín afirma que el tiempo existe dentro del espíritu, no fuera de él, y que su medida se establece en función, no sólo de la impresión que dejan las cosas al pasar, sino de su permanencia en el espíritu. El tránsito por el presente se convierte en una transición activa que disminuye la idea de futuro a su paso por el presente, y que al mismo tiempo aumenta la idea de pasado. Esta relación dinámica es establecida por el espíritu y presupone una disminución de la expectación, cuando el tránsito cesa y la acción pasa enteramente a la memoria. La observación de una película sirve como ejemplo de este tránsito de la acción; en un principio existe en el observador una gran expectación por el futuro, y mientras observa la película y ata cabos sueltos — que lo llevan a una posible solución de la trama—, la espera disminuye y la memoria aumenta; cuando termina de ver la película, ya no existe más ansia por conocer, pero la huella de la imagen ha quedado en su memoria.

En lo que se refiere a la eternidad sucede igual que con el tiempo, su existencia misma no representa problema, pero sí el cómo de esa existencia. La primera idea que surge frente a la eternidad es la idea de límite, pues aunque suponemos que la eternidad no tiene límite ni en el tiempo ni el espacio, necesitamos tener en cuenta la idea de límite para pensar que la eternidad va más allá de ese límite.

San Agustín relaciona la eternidad con Dios, como único ser eterno e infinito, y se pregunta cómo es posible que un ser como él pueda crear criaturas temporales, y por lo tanto finitas.

La eternidad es siempre estable, en contraste con las cosas, que no son nunca estables. Esta estabilidad consiste en que "en la eternidad" nada es pasajero, sino que todo está presente. Al contrario del tiempo que nunca está presente en su totalidad. (Ricoeur [1995], t. I, 71)

La creación divina supone también la creación del tiempo con ella. San Agustín pregunta entonces ¿qué hacía Dios antes de la creación? ¡Nada! Si el tiempo fue creado junto con el mundo, eso quiere decir que el tiempo está rodeado de nada. Dios crea el tiempo, pero su surgimiento no se explicaría si no existiera ya antes; si no es así, es porque existen tiempos diferentes antes del tiempo que pertenece al tiempo humano. Agustín llega a la conclusión de que "el defecto de la eternidad no es sólo la idea límite, sino una carencia sentida en el corazón de la experiencia temporal. La idea límite se convierte entonces en la tristeza de lo negativo" (Ricoeur [1995], t. I, 74). Esta conclusión de San Agustín señala una carencia ontológica; sin embargo, Agustín transforma esa carencia en una esperanza hasta el día que le sea permitido ser redimido por el amor de Dios.

A diferencia de San Agustín, la idea de Heidegger acerca de la eternidad en *El ser y el tiempo* no se orienta hacia la eternidad divina, "sino hacia la finitud sellada por el ser-para-la-muerte, porque la muerte es la prueba que se tiene que pasar para adquirir la categoría de eterno, pues hay que pasar por encima del olvido que la muerte significa" (Heidegger, citado en Ricoeur [1995], t. III, 1028). Cioran, por su parte, va un poco más allá de Heidegger e identifica una eternidad negativa después de la muerte, fuera del

tiempo, y por lo tanto fuera de la vida, ya que el tiempo representa la única posibilidad de vivir. El hombre cayó en el tiempo, procedente de una eternidad primigenia que se sitúa por encima del tiempo,¹⁸ y al morir cae nuevamente en la eternidad, pero en esta ocasión en una que se sitúa por debajo del tiempo, una eternidad negativa de la que no es posible salir; en esta eternidad el hombre echa de menos su vida temporal, pero no puede regresar a ella (Cf. Cioran, [1983], 97). El eterno presente se convierte en un infierno de monotonía que no nos conduce siquiera a la muerte, a diferencia del tiempo que ofrece la esperanza, aunque también sea negativa. “Cuando el eterno presente deja de ser el *tiempo* de Dios para convertirse en el de el Diablo [...] donde uno se pudre en la inmortalidad” (Cioran, [1983], 100). El hombre es el único ser que no puede vivir en la monotonía en la que viven los animales, necesita siempre de la novedad que le permita saber que está vivo, es un ser completamente inestable, igual que el tiempo; es por eso por lo que salió de la verdadera eternidad, la positiva¹⁹ y cayó en el tiempo en el que ha vivido. “El proceso de esta caída y de este acomodo lleva por nombre Historia” (Cioran, [1983], 102).

f) “La metáfora del corazón” de María Zambrano como ejemplo de intertextualidad en *La eternidad por fin comienza un lunes*

Como toda obra literaria, *La eternidad por fin comienza un lunes* guarda ciertas relaciones con otros textos. Se ha señalado, por ejemplo, su fuerte filiación estilística con

¹⁸ Esta primera eternidad que menciona Cioran es la misma de que habla San Agustín, la que le provoca un vacío ontológico, que tiene la esperanza de llenar una vez que Dios le permita nuevamente reunirse con él.

¹⁹ San Agustín se pregunta en sus *Confesiones*: ¿cómo es posible, que un ser eterno y estable como Dios creara un ser inestable y temporal como el hombre? Es precisamente por estas dos cualidades por las que el hombre no pudo permanecer en la primera eternidad y cayó precipitado en el tiempo, que es tan inestable como él. (Cf. XI, X, 593)

la narrativa de García Márquez. Por otra parte, la relación afectiva de Eliseo Alberto con su padreo sirve también para tender un puente con la poesía de Eliseo Diego. El título de la novela que hoy nos ocupa está tomado de un poema de Eliseo Diego llamado "Comienza un lunes", sin embargo la relación que se establece entre la novela y el poema no es tan directa como la que existe entre "La metáfora del corazón" y *La eternidad por fin comienza un lunes*. El poema de Eliseo Diego no se refiere a la eternidad en los mismos términos en los que Eliseo Alberto la concibe en la novela. Como mencionamos antes la idea de eternidad que muestra la novela no es una idea negativa, sin embargo, es producto de la muerte. El poema de Eliseo Diego también deja ver que la eternidad es consecuencia de la muerte pero, a diferencia de lo que expresa su hijo en la novela, para él la eternidad supone la abolición de un tiempo luminoso y feliz y el principio de uno en que no imparta nada, que las cosas pierden su significado. Sin embargo, el final del poema revela una idea parecida a la de san Agustín acerca del tiempo, la esperanza final que salva al hombre del desconsuelo de caer en la eternidad.

Y sin embargo, ves, me aferro al lunes
y al día siguiente doy el nombre tuyo
y con la punta del cigarro escribo
en plena oscuridad: aquí he vivido. (Diego, 1986, 197)

Estas son dos de las relaciones más notables que existen, sin embargo hay muchas más, pues, evidentemente, la novela de Eliseo Alberto es producto no sólo del talento y de la imaginación de su autor, sino de todas sus lecturas anteriores, que le sirvieron como gérmen para esta novela.

Una de esas lecturas es el ensayo de María Zambrano “La metáfora del corazón”.²⁰ En el capítulo uno de la novela Asdrúbal, el mago, asiste a una conferencia de María Zambrano llamada justamente “La metáfora del corazón”; gracias a la revelación de esta dama, el mago descubre el elemento faltante en su acto de magia.

En 1942 Manuel Altolaguirre publicó el ensayo de María Zambrano “Las dos metáforas del conocimiento” en la revista *La Verónica* (Cf. Zambrano, 1942, 11-14). Este ensayo fue el germen para “La metáfora del corazón”. Probablemente María Zambrano habría dictado en Cuba una conferencia sobre el tema de estos dos ensayos; si realmente María Zambrano dictó esa conferencia sin duda asistió Eliseo Diego. Muchos años después el gran poeta cubano describe así a María Zambrano en el prólogo del libro *María Zambrano en Orígenes* —antología que reúne los ensayos de la filósofa española publicados en esta revista cubana—

Hubo una vez una muchacha que vino de España a Cuba y tenía el pelo tan negro como sus ojos y los ojos tan resplandecientes como su apasionado corazón [...] Usaba para sus cigarrillos una larga boquilla de ébano. Jamás mujer alguna la habrá manejado con tanta elegancia y gracia [...] Sin quererlo, mis ojos se van al pasado. Allí está en el sofá de Julián, cruzadas las piernas, blanca la falda, negro el elegante chalequito escogido para hoy, en la mano su larga boquilla. (Diego, 1987, VII, VIII, X)

Eliseo Alberto convierte en conferencia —tal vez lo fue— el ensayo de María Zambrano publicado entonces en *Orígenes*, y por boca del narrador de *La eternidad por fin comienza un lunes* la describe así:

La joven llamada María Zambrano reinaba desde un trono de terciopelo verde (negros los ojos, blanca la falda, pardo el chaleco, rojo el pañuelo anudado al

²⁰ El texto de María Zambrano al que se hace referencia en este episodio se publicó en la revista *Orígenes* (La Habana), año 1, núm. 3 (1944), pp. 3-10. Posteriormente se recogió en el libro *Hacia un saber sobre el alma*, Buenos Aires: Losada, 1950, pp. 41-49.

cuello) y usaba para sus cigarrillos una boquilla de ébano. Jamás mujer alguna la habrá manejado con tanta elegancia y gracia [...] (p.25)

El ensayo de Maria Zambrano comienza resaltando el valor de la metáfora, pero no el de la metáfora que ha exaltado la poesía moderna, sino la metáfora “que se imprime en el ánimo de las gentes y moldea su vida” y es parte de su cultura; Maria Zambrano las ha llamado metáforas fundamentales. “De corazón a corazón”, el acto de magia por el que Asdrúbal pretende alojar en su corazón al ser amado, es una de estas metáforas fundamentales, es una metáfora sobre el amor, que le permite mostrar una realidad inabarcable. “La metáfora es una definición que roza con lo inefable, única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos”. (Zambrano, 1944, 3). Paradojicamente el acto de magia que se representa en la novela sirve como metáfora de un acontecimiento que no tiene nada de metafórico —la estancia de Anabelle en el corazón del mago—; sin embargo, si tomamos en cuenta la etimología griega de la palabra metáfora,²¹ el acto de magia cobra un sentido fantástico, pues Anabelle es llevada al corazón del mago. La metáfora sirve para que el público entienda la fuerza del amor entre Anabelle y Asdrúbal, que es el verdadero poder mágico del acto. Gracias a este amor que hay entre los dos, Anabelle puede —literalmente— habitar dentro del corazón del mago.

La función que la metáfora ha desempeñado en la poesía no ha sido siempre la misma; la metáfora ha servido para definir realidades inabarcables por la razón, anteriores

²¹ De acuerdo con el *Diccionario Manual Griego-Español* de José N. Pabón Urbina, la palabra metáfora en griego significa llevar a otra parte, trasladar, transferir, cambiar, mudar, trocar, confundir, enredar. (p. 391).

al pensamiento. Una de esas metáforas es la metáfora del corazón, que al igual que en la metáfora del pensamiento, “la luz y la visión juegan un papel importante, pero referidos a otro órgano distinto del pensamiento” (Zambrano, 1944, 4).

Asdrúbal descubrió en la conferencia de la filósofa española cuántas realidades tan distintas puede alojar el corazón: “sede del pensamiento en Aristóteles, fórmula mágica y radiante, algo así como dogma central” (Zambrano, 1944, 5). El acto de magia era perfectamente posible, ya que el corazón es un espacio grande que se abre dentro de una persona y que puede dar acogida precisamente a ciertas realidades inabarcables. Durante todo el tiempo en que el mago estuvo planeando su acto de magia tomó en cuenta las razones del pensamiento, no las del corazón, sin saber que el corazón “alberga los sentimientos inextricables, que saltan por encima de los juicios y de lo que puede explicarse” (Zambrano, 1944, 6). El corazón es ancho y profundo y puede servir como una guía en situaciones difíciles, cuando por ejemplo, se ha caído en un laberinto; el corazón “no arde como fuego sino como llama, llama que no produce dolor, sino felicidad” (Zambrano, 1944, 6). Esta llama que arde en el corazón en situaciones difíciles fue la que le permitió a Anabelle arrebatarse de la muerte a su hijo Salvador, gracias a la ayuda del negro yoruba Gastón Fabré. En este episodio de la novela el yoruba representa esa llama que arde dentro del corazón como una guía, que les permite salir del huracán en el que están atrapados, producto de la desazón y el miedo que se apodera de sus corazones.

Tal vez Asdrúbal no descubrió en la conferencia de María Zambrano que el corazón también tiene heridas lentas y profundas que son de difícil curación. El suicidio

de su padre, el cangrejero Ugo Rionda, representaba en su corazón una de esas heridas que le producían un profundo dolor y que no cerrarían hasta el día en que el propio Ugo Rionda regresara a sanarla, salvando a su hijo de la muerte. La taquicardia del mago era símbolo de otra de las características del corazón: su peso, que puede hacerse sentir y producir dolor, representa la vida de alguien que ya no puede vivirla, la *pesadumbre* que significa para sus seres queridos vivos (Cf. Zambrano, 1944, 7). La taquicardia en el mago la produce principalmente el recuerdo de sus padres, pero también la estancia de Anabelle en su corazón, porque Anabelle mientras está en el corazón del mago está muerta de amor, y por lo tanto su muerte temporal es capaz de producir en el mago una *pesadumbre* similar a la que provoca la muerte de sus padres o de su amigo Tartufo.

Alojar en su corazón a la bailarina es la forma más noble que el mago descubre para demostrar su amor por Anabelle, su corazón es un espacio que se abre para ofrecer la mayor intimidad posible “aquello que con suprema nobleza, puede abrirse, sin dejar de ser cavidad, interioridad que brinda lo que era su fuerza y su tesoro, sin convertirse en superficie” (Zambrano, 1944, 8). En esta apertura del corazón participan todas las entrañas, el corazón no puede tener una vida independiente y solitaria como la del pensamiento. Esta disociación significaría para el corazón la muerte. La segunda vez que Anabelle entra al corazón del mago, acompañada por su hijo Salvador y por el mismo Asdrúbal, es gracias a la muerte, que la conducirá nuevamente a la eternidad, junto a sus seres queridos.

‘Mas antes de llegar el corazón a esa asunción suprema que es el amor, aun le queda mucho trabajo’, oyó decir en una nube de humo: ‘Trabajo oscuro sin expresión alguna, o al menos sin palabras, que el amor al fin las encuentra siempre’. La joven interrumpió por unos segundos la lectura del texto, bebió unos sorbitos-de

agua, y cargó la boquilla antes de concluir: 'Lo profundo es una llamada amorosa. Por eso, toda sima atrae.' (p. 26)

Esta fue la principal revelación que María Zambrano hizo al mago Asdrúbal esa tarde y tal vez a Eliseo Alberto como una de las fuentes de su novela.

RECURSOS PROPIOS DE LO REAL IMAGINARIO

De acuerdo con la clasificación que hace Mario Vargas Llosa de la naturaleza de los hechos que tienen lugar en *Cien años de soledad* y los recursos que García Márquez ocupa para narrarlos, hemos levantado un inventario similar de *La eternidad por fin comienza un lunes*, ya que creemos que el resultado del inventario nos permitirá acercarnos a la naturaleza del texto y confrontar nuestro resultado con la opinión de la crítica.

Vargas Llosa distingue, en primer término, lo real objetivo y lo real imaginario; posteriormente, divide lo real imaginario en mágico, milagroso, mítico-legendario y fantástico.

Llamo 'mágico' al hecho real imaginario provocado mediante artes secretas por un hombre ('mago') dotado de poderes o conocimientos extra-ordinarios; 'milagroso' al hecho imaginario vinculado a un credo religioso y supuestamente decidido o autorizado por una divinidad o que hace suponer la existencia de un más allá; 'mítico-legendario' al hecho imaginario que procede de una realidad 'histórica' sublimada y pervertida por la literatura, y 'fantástico' al hecho imaginario "puro" que nace de la estricta invención y que no es producto ni de arte, ni de la divinidad, ni de la tradición literaria: el hecho real imaginario que ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad. (Vargas Llosa, 1971, 529)

a) Lo mágico

Los hechos mágicos que suceden en *La eternidad por fin comienza un lunes* no siempre son provocados por los poderes de un hombre o mago, sino por el poder que el amor representa para los personajes de la novela.

El hecho mágico más relevante que encontramos en la novela es la desaparición de Anabelle, mediante el acto circense de magia del mago Asdrúbal "De corazón a corazón". Este título del acto de magia supondría actualmente un significado sentimental; sin embargo en la doctrina aristotélica, el corazón era considerado como el verdadero asiento de la inteligencia, siendo el cerebro un mero instrumento de realización. El corazón representa, en el esquema vertical del cuerpo humano, el punto central entre el cerebro, y el sexo, por lo tanto en él se concentran estos otros dos. (Cf. Cirlot, 1992, 145).

El mago había estado experimentando hasta que una conferencia de María Zambrano le reveló la falla de su acto: no bastaba con amar, también había que ser amado. Como podemos observar la magia actúa en conjunción con el amor, pues, aunque Asdrúbal era mago, el conjuro amoroso no hubiera tenido resultado si Anabelle no lo hubiera amado también.

El acto de magia de Asdrúbal está rodeado por un ambiente especial que contribuye a marcar su carácter mágico; por ejemplo, el aroma a lavanda será un indicio que dará cuenta de un hecho mágico.

¡Porque mi corazón es tuyo, mujer!, recitó el joven a punto de quemarse con las lenguas de fuego de la fogata, y como respondiendo a su entusiasmo se regó por el monte un fuerte olor a agua de lavanda y un aro de luz muy tenue envolvió la choza. (p. 164)

Otro de los hechos mágicos de que da cuenta la novela es la aparición que Asdrúbal hace de la sortija de compromiso de su celador Francisco Vela Vargas, quien no cree en la magia ni en la fantasía; sin embargo, este hecho lo desarma.

—No me venga con cuentos, mago. No soy ningún niño. Tuve la sortija en esta mano y pagué con ella una mesa de billar en la cantina [...]
—Si usted lo vio e hizo que otros también lo vieran, Francisco Vela no está del todo perdido —dijo, y se esfumó en el tráfico de la gran ciudad. (p. 119)

Asdrúbal hace aparecer la sortija a cambio de que el celador le consiga un juego de ajedrez; por lo tanto, cuando el mago le revela que todo ha sido producto de la ilusión, deja el ajedrez en la celda. Esto nos revela que los hechos mágicos tienen que cumplir con ciertas reglas, que no basta con los poderes del mago, sino que necesita de la fe de la gente.

Asdrúbal había sido considerado un niño prodigio que era capaz de jugar simultáneamente quince partidas de ajedrez y adivinar el color de las pantaletas de las damas de Pro-Arte; cuando iba de cacería los jabalíes caían mansos en las redes y los patos migratorios caían a tierra con sólo sentir su mirada. Todas estas capacidades eran alimentadas por el amor de su padre, ya que era él quien le había inculcado el gusto por el ajedrez. Por eso, con la repentina muerte de Ugo Rionda todas estas cualidades del mago se ven trastocadas, porque han sido motivadas por la magia del amor.

La enumeración sirve también para provocar hechos mágicos. El narrador se sitúa en un plano real objetivo y la enumeración llevada hasta el extremo de la exageración contribuye a que el punto de vista cambie y que un hecho que en un principio se situó dentro de lo real objetivo pase a formar parte de lo real imaginario. “La enumeración aligera los conceptos, aminora los significados y potencia en cambio los significantes, los valores auditivos y visuales: es un procedimiento ‘irrealizante’” (Vargas Llosa, 1971, 586)

He aquí algunos ejemplos de la conversión de hechos reales objetivos a reales imaginarios mediante la enumeración caótica.²² Antes de pertenecer al Circo Cinco Estrellas, Tartufo y Goldwyn Mayer habían estado en “el Circo de Hildebrando Palatino, un coliseo de variedades ambulantes que iba a emprender un largo periplo, bajando por la escalera de islas que comienza en Las Bahamas, desciende las Antillas por los escalones de Port-au-Prince, El Paso de Anegada, Guadalupe, Fort-de-France, Bridgetown y Granada y llega al descanso de Venezuela” (p. 72). Aquí la enumeración apenas llega a la fantasía al introducir El Paso de Anegada. Pero en el segundo ejemplo la referencia fantástica es más clara.

A partir de su salida del Circo Cinco Estrellas, Marco Caparrós se había convertido en un defensor de las causas justas y en un prófugo de la justicia.

Se le acusaba de haber robado la Caja del Retiro Agrario de Pitalito, una sucursal de Coca Cola en Miraflores, y el diamante del capitolio de San Isidro; se le responsabilizaba de haber incendiado una Casa de Bolsa en Altagracia, un casino de juego en Curazao y un nido de ratas en La Paz. (p. 140-141)

Todos estos robos contribuyeron a hacer de Marco Caparrós una figura casi mítica dentro de la novela.

La familia paterna de Eliseo Alberto pertenecía a la rancia aristocracia cubana y al igual que los descendientes de sir Henry Morgan tenía costumbres de faraones

la cena por ejemplo, la servían doce lacayos en fila: tres pajes chinos preparaban las sopas de pescado y verduras; tres mozos árabes que nunca aprendieron a hablar el español, las ensaladas y los vegetales, tres botones negros se ocupaban de las carnes rojas, y otros tres reposteros albinos batían los merengues y los almibares porque sólo a los albinos no se les cortaban los azúcares. (p. 192)

²² El término se debe a Leo Spitzer. Cf. “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Lingüística e historia literaria*, 2a. ed. (Madrid: Gredos, 1961), pp. 247-300.

En algunas ocasiones el realto toca la fantasía no tanto por la inserción de algún elemento inventado entre otros reales, sino simplemente por extensión. Cuando Clementine se casa hace un viaje de luna de miel por todo el mundo: atraviesa el Canal de Panamá y empieza a recorrer el mundo desde el lejano oriente, cruza los mares del sur, hasta los confines de Groenlandia, etc. (la enumeración de todos los lugares que visitaron sigue hasta el final de la página 193).

Después de siete años de matrimonio sin orgasmos, Clementine comienza a engañar a su marido con cualquier hombre joven que se le pone en frente. El engaño llega a tales magnitudes que todo el pueblo se entera: “el mayordomo comentó con el jardinero, y el jardinero comentó con el cazador de mariposas y el cazador de mariposas comentó con su cuñado y su cuñado [...] (p. 195).

El diez de septiembre nació Salvador, el hijo de Anabelle y Asdrúbal, este hecho provocó en el mago un extraño sentimiento de alegría y tristeza que le hizo llorar por los suicidas, por los locos, por Goldwyn Mayer, por Tartufo, por los tontos, por los parapléjicos, por las rameras, etc. (la enumeración empieza en la página 217 y termina en la 219)

Durante el viaje que emprenden Asdrúbal, Anabelle, Pascual y Salvador se encuentran atrapados en una gran tempestad que es anunciada por todos los animales: “el mono chillón dio la alarma al tapir, el tapir al flamenco, el flamenco al venado, el venado al caimán, el caimán al jaguar” [etc..](la enumeración sigue durante toda la página 279).

Quintín Ledesma era un comerciante que años atrás se había encargado de llevar películas al Cinematógrafo Ilusiones; el día que llevó la película de *Calvario de Pasiones* su diligencia iba cargada de una innumerable cantidad de cosas:

ungüento de cairel para la artritis, elixir de geranio contra el virus de la gripa, poleas de hule para estirar los huesos, tenazas de endodoncia moldeadas en Bostón, pócima de eufobio para la presión arterial, apósitos de artemisa para las manchas de la piel, cataplasmas de paulonia para afecciones pulmonares, una media docena de sombrillas de playa, lavativas de retama para las tripas indispuestas, menjunjes de eucalipto contra el hipo, aglutinante de fórmula secreta para los excesos del corazón y el mencionado aceite de milamores y valerianas (p. 324).

Las enumeraciones caóticas, y el uso de la hipérbole abundan en las páginas de la novela. Eliseo Alberto explica que la exageración —que él ha llamado el efecto lupa— ayuda a mostrar más fácilmente la realidad, ya que todo lo que aparece está por encima de sus dimensiones normales. Un realismo, pues, por exageración de la fantasía.

Cuando Póstumo Bramante se enamora de Juana Montiel le escribe en un fin de semana un centenar de sonetos, corta todas las margaritas del parque y cada vez que hacen el amor siembra una rosa en una maceta de barro, y de tal forma se aman que en pocos días el número de macetas que hay en su cuarto son suficientes para llenar un invernadero.

El uso de la hipérbole fantástica es también común en la novela. Por ejemplo: “olfatearon desde lejos el sudor octosilabo del poeta” (p. 257); el cadáver de Francisco Vela Vargas era tan grande que se necesitaron ocho personas para cargarlo, además de que el cementerio estaba tan lleno que fue necesario enterrarlo de pie (p. 252); el vuelo de Tulio en su acto de la bala humana alcanzó el punto más alto sobre la Ermita de los

Catalanes, en las afueras de La Habana (p. 149) y ocurre una tarde de lluvia que treinta y tres años después no terminaba de escampar (p. 128); cuando Anabelle y el mago huían de Brunno apareció una manada de ciento setenta leones africanos en su auxilio (p. 366).

Otro de los recursos que se usa en la novela para provocar un efecto de naturaleza mágica es la repetición. Por ejemplo, la del número siete, que simboliza un ciclo completo de tiempo y se le otorga un valor especial porque está formado por el ternario —que simboliza la síntesis espiritual— y el cuaternario —que es el símbolo de la tierra. El número siete corresponde a las siete direcciones del espacio —contando el centro—, a la estrella de siete puntas, a la superposición del cuadrado y el triángulo —que simboliza el cielo sobre la tierra—. Corresponde también al número de los colores en el arco iris, a la siete notas de la gama diatónica; representa la totalidad de la vida moral, ya que corresponde a los siete pecados capitales y sus correspondientes virtudes teologales: tres teologales: fe, esperanza y caridad, y cuatro cardinales: prudencia, templanza, justicia y fortaleza. (Cf. Cirlot, 1992, 330)

“La repetición —dice Vargas Llosa— es un procedimiento ‘encantatorio’ [...] la forma más tradicional de hechizar o de exorcizar fuerzas benignas o malignas” (1971, 605)

Durante siete guerras civiles se había prohibido exhibir la película; Tartufo había pasado siete años junto a Goldwyn Mayer; la mañana del entierro de sir Morgan Sullivan, Pascual y Clementine hicieron el amor siete veces; el circo demoró siete años en recorrer el Caribe continental; la felicidad de Póstumo y Juana Montiel duró siete años; Bárbara

Bella da Silva canceló siete contratos por Italia para casarse con Jozef Miaskouski; el padre de Asdúbal murió cuando él tenía siete años y siete meses, etc.

b) Lo milagroso

Como ya dijimos, lo milagroso se relaciona con la existencia de un credo religioso que le sirve como explicación. En la novela sólo existen dos hechos de este tipo. El primero ocurre cuando Yemayá salva de una tempestad el barco en el que viajaban Anabelle, sus padres y un centenar de judíos. En este suceso no sólo es importante señalar la intervención del poder de una divinidad, sino el sincretismo que hay en él, ya que los judíos rezaban a Yavhé, mientras Bárbara rezaba a Yemayá. El otro es la identificación de la divina trinidad con las hijas trillizas de Tartufo. Marco Caparrós las mira a las tres en el balcón mientras se aleja, a pesar de que una de ellas, Pompón, iba con él. Esta última aparición no representa en sí el poder divino, sino una forma de interpretarlo, pues el autor toma un símbolo de un credo religioso y lo relaciona con estos tres personajes de la novela.

c) Lo mítico legendario

En la novela los hechos mítico-legendarios se refieren principalmente a menciones o apariciones de personajes históricos o literarios.

En realidad tienen carácter mítico los encuentros de Asdrúbal con personajes mitificados de la vida real como Horacio Quiroga, Felipe Dulzaides, Julián Orbón, María Zambrano, Harry Houdini, Octavio Smith, José Raúl Capablanca, Sergio García Marruz,

etc. Todos estos personajes, ya desaparecidos, reaparecen en el plano de la ficción, con un status que, para el lector que conozca su realidad recordará que no es el de los personajes imaginarios. El efecto es el dar mayor virtualidad al “fantaseo” del novelista, del que hablaba Freud, y rendir homenaje a esas figuras.

El caso mayor es el de Eliseo Diego, padre de Eliseo Alberto, el gran poeta que perteneció al grupo fundador de la revista *Orígenes*; su hijo le rinde un homenaje no sólo desde el título de su novela sino haciéndolo vivir en la ficción.

—Un domingo, el viejo Eliseo y yo almorzamos juntos en Villa Berta, viendo pasar los trenes. Fue él quien lo dijo: La eternidad por fin comienza un lunes... (p. 98)

d) Lo fantástico

El principal hecho fantástico que ocurre en *La eternidad por fin comienza un lunes* está, por supuesto, relacionado con el acto de Asdrúbal “De corazón a corazón”. Cuando páginas atrás nos referimos a los hechos mágicos que ocurren en la novela, señalamos la desaparición de Anabelle como resultado de un conjuro; pero si hablamos acerca de su estancia en el corazón del mago nos estamos ya refiriendo a un hecho de naturaleza fantástica. El corazón del mago representa para Anabelle el lugar de sus sueños, en el que el tiempo ha sido anulado: por lo tanto, en ese espacio fantástico es posible ser testigo de hechos que en el tiempo real están ubicados en el presente, en el pasado o en el futuro y que, sin embargo, confluyen allí en uno sólo: el de los sueños de Anabelle.

La sensación de Anabelle al cruzar la nada del circo fue la misma que la de volar en un trapecio, separarse de la realidad y entrar a la fantasía, en la que todo es posible. Paralelamente a esta fantasía, el mago se enfrenta a los que no creen en ella, y le resulta imposible tratar de explicarles que gracias al amor y a la magia Anabelle está en su corazón.

El pueblo de Miranda de los Pasajeros sirve como escenario para otro de los hechos fantásticos de la novela: gracias a la imaginación y a la fe de los espectadores de la película *Semana Santa* o *Calvario de Pasiones*, ésta se va transformando a lo largo de los siete días en que los espectadores la ven. A partir de un hecho real, Eliseo Alberto provoca la imaginación de sus personajes, lo que les permite transformar esa realidad e identificarla con su propia realidad para cambiarla también.

La primera en observar la transformación de la película fue la tía de Pascual, Sabina Laureles, quien elogia la excelente música. Esta primera observación resulta increíble ya que la película era muda, sin embargo al día siguiente los demás espectadores no sólo elogian la música, sino los excelentes diálogos. El asunto de la película transcurre durante principios de siglo, pero el poder de la imaginación logrará acercarla cada vez más a sus espectadores, al grado de que verán en la pantalla la película de *La eternidad por fin comienza un lunes*, en la que ellos mismos actúan. “De tanto desearlo, la historia de José Manuel Olmedo se había ido acercando cuadro a cuadro a la realidad de los hombres y mujeres que la vivían como suya” (p. 332)

Los hechos fantásticos también pueden manifestarse a través de un personaje, por ejemplo de Bebé, la mujer barbuda, quien lloraba leche a través de sus pechos. Esta

característica de Bebé es extraída de la realidad, pues cualquier mujer que acaba de dar a luz tiene la capacidad de que sus pechos produzcan leche y amamantar así al recién nacido; sin embargo en el caso de Bebé esa característica femenina se ve desviada y es lo que le da un carácter mágico, ya que los pechos de Bebé emanaban leche en sustitución de las lágrimas derramadas por los ojos. Blas Adán, el hombre fuerte del circo, tiene también una cualidad mágica: sabía perfectamente lo que nunca había aprendido y era capaz de responder a las preguntas más eruditas del catedrático Póstumo Bramante, por ejemplo:

¿Capa corta y ligera que usaban los griegos para montar a caballo? Nada más fácil: clámide. Esa era su anomalía más notable: saber lo que nunca había aprendido.
(p. 64)

Los fantasmas, de acuerdo con la clasificación que hace Roger Caillois, pertenecen al mundo de lo fantástico, pues si bien es verdad que pertenecen a un mundo regido por sus propias leyes y muy distinto del nuestro, en el momento en el que hacen su aparición en este mundo y producen alguna clase de problematización, no violan las leyes de su propio mundo, e irrumpen en el nuestro provocando un desconcierto, que pertenece a lo fantástico.

En la novela de Eliseo Alberto los fantasmas constituyen un grupo considerable, pero no son fantasmas comunes, como los que causan temor en la gente: los que pueblan la novela se dividen, al igual que los personajes, en fantasmas imaginarios y fantasmas reales, es decir, los que representan un personaje real y los fantasmas que representan un personaje imaginario.

Entre los fantasmas reales que hacen su aparición en la novela debemos mencionar a José Raúl Capablanca, ajedrecista cubano; Wichy El Rojo —Luis Rogelio Nogueras, amigo de Eliseo Alberto— y El Rolo —Rolando Martínez Ponce de León—, pintor cubano también amigo de Eliseo Alberto. José Raúl Capablanca acompaña a Asdrúbal durante toda la novela manteniendo con él interminables partidas de ajedrez; a Wichy El Rojo y al Rolo los encuentra en el restaurante Karachi cuando los personajes de su vida invaden la novela. El Rolo le descubre una verdad que le ayudará a entender por qué todos esos personajes están allí: los muertos que uno ama no se mueren. Esta revelación marca también la principal diferencia entre los fantasmas tradicionales de la literatura fantástica y éstos, así como el acto de magia del mago está impulsado por el amor, también la aparición de los fantasmas lo está, ya que todos ellos buscan el bienestar del ser querido al que han precedido en el camino a la eternidad. El cangrejero Ugo Rionda, por ejemplo, tenía una deuda con su hijo Asdrúbal que tenía que saldar antes de emprender su camino a la eternidad: había muerto sin decirle al mago que lo quería.

Entonces sintió que un hombre fumaba a sus espaldas una cachimba de exóticas picaduras, y por la manera de soplarle el humo tras la nuca Asdrúbal supo que, desde el instante mismo en que se prendió fuego, su padre lo había estado buscando para decirle de una vez que lo quería. (p. 121)

Ugo Rionda deja de aparecer como fantasma cuando ha saldado su deuda con Asdrúbal, y le es posible entonces entrar en la eternidad del mar junto a su esposa Molly, que lo espera en una barquita. “Descabezado, Ugo Rionda volvió a morir de nuevo, ahora como un santo, y Asdrúbal supo que su padre había regresado para demostrarle de una vez cuánto lo quería” (p. 379).

Simbólicamente, resulta importante el hecho de que Ugo Rionda sea cangrejero, ya que el cangrejo ha sido identificado como un portador de desgracia a causa de caminar hacia atrás. En el simbolismo cristiano se le identifica con la resurrección al identificar la envoltura del sepulcro, con la muda de su dura piel (Cf. Biedermann [1993], 86). Este último significado resulta iluminador si recordamos la forma en que Ugo muere por segunda vez, redimido por el amor.

Los fantasmas también aparecen para prevenir a sus seres queridos de un peligro, tal como lo hace el fantasma de Bárbara Bella da Silva, que se le aparece a Anabelle cuando la bailarina es entregada a Brunno Uribe.

A la mañana siguiente, cuando aún el colchón de la neblina sepultaba los tallos de los girasoles y el fantasma rabioso de Bárbara Bella da Silva golpeaba desconsolado en la bodega de abarrotos para avisarle a su hija del alma que el alma de aquel hombre era el diablo. (p. 36)

A Póstumo Bramante también lo acompaña un fantasma: Juana Montiel, quien había sido su primera esposa, y había muerto meses después de la boda dejándolo en una soledad inmensa que sólo sería capaz de llenar con el tiempo Susana Vidales. Las primeras veces que el fantasma de Juana Montiel se le apareció a Póstumo provocó en él claros indicios de suicidio, ya que había sido tan feliz a su lado que no comprendía la vida sin Juana Montiel.

Frente a él , en un banquito de madera se posó el fantasma de Juana Montiel. Llevaba el pelo largo de sus treinta y tres años de muerta y vestía con un traje de hilo que dejaba transparentar los pezones cobrizos de sus pechos. (p.126)

Sólo después de encontrar nuevamente la felicidad al lado de Susana Vidales, Póstumo Bramante comprendió que el fantasma de Juana Montiel no se le aparecería más, pues la última vez que lo vio “se le había aparecido tan bella, sin trucos de difunta rencorosa” (p. 318), que Póstumo comprendió que se estaba despidiendo. El catedrático se propuso no cometer el mismo error con Susana: viviría sólo mientras el amor viviera.

Francisco Vela Vargas, el carcelero de Asdrúbal, es otro de los fantasmas que pueblan la novela. Antes de ser torturador, había sido torturado en la misma celda que Asdrúbal, defendiendo el amor de su dama, Rebeca. Ahora, el Francisco Vela Vargas que defendió a Rebeca era sólo un fantasma que habitaba la celda del mago.

¡Siempre vuelve! ¡Jodido fantasma el mio! [...]

—Porque ese hombre fui yo, antes de caer prisionero en este lugar (p. 116)

Al igual que el fantasma de Ugo Rionda, Francisco Vela Vargas no solamente muere una vez, sino tres; la primera de ellas “cuando una bomba estalló en el borde superior de la trinchera” (p. 250) y la última durante una guerra civil, en la que por fin murió definitivamente, y pudo reunirse con Rebeca.

Gastón Fabrè es un fantasma diferente de los que están descritos literalmente como fantasmas. Gastón Fabrè es un negro yoruba que vive tanto en la imaginación de los personajes como en un tiempo histórico y cíclico que lo lleva a reencontrar a Anabelle en su camino. Al igual que los otros fantasmas, se aparece para ayudar a un ser querido, en este caso, Anabelle. La primera vez la ayuda después de un fuerte huracán que había llevado el barco donde viajaban ella y sus padres a la costa de Brasil; la segunda vez que Anabelle se encuentra con Gastón Fabrè fue nuevamente durante una tempestad, que

provocó que su hijo Salvador enfermara de fiebre. Resulta importante el hecho de que Anabelle encuentre a Gastón Fabré en medio de un huracán, ya que para el hombre americano el huracán simboliza una fuerza cósmica que agrupa el fuego o rayo, aire o viento y agua o lluvia, y que producen un efecto sobre el cuarto: la tierra. Esta identificación del huracán con una fuerza cósmica nos conduce al “símbolo celeste del ‘agujero’, en el disco de jade chino, o en el concepto del cenit como vacío por el que pasa el mundo del espacio y del tiempo al inespacial e intemporal” (Cirlot, 1992, 246). Si el “ojo del huracán” representa la calma en la que el tiempo y el espacio son anulados, indudablemente Anabelle se encuentra en la eternidad, por lo tanto le es posible vencer la brecha que la separa de Gastón Fabré y coincidir en un punto, ya que gracias a la fe de la trapezista, el mago y Pascual, el negro yoruba se había desviado de su eterno viaje para detenerse a curar a Salvador.

Mucha agua había corrido desde las postrimerías del siglo de las luces, cuando los esclavos rebeldes incendiaron los trapiches de un ingenio en los llanos de Miranda de los Pasajeros y se dieron a la fuga, y muchos acontecimientos habían cambiado el perfil de América, pero aquellas almas en pena persistían en volver a los orígenes para descansar entre sus muertos. (p.34)

Indudablemente este pasaje nos recuerda *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier; sin embargo, el punto de vista de las dos novelas es muy distinto. En la novela de Carpentier se presentan dos puntos de vista diferentes, el de la realidad de los blancos y el de la magia de los negros, pero la voz del narrador se centra en una de las dos anulando, en cierto modo, la otra. En cambio, en la novela de Eliseo Alberto el narrador permite que las dos visiones se fundan en una sola, que es la que prevalece en el relato. Esto permite

al lector adoptar cualquiera de ellas: la de la fantasía o la de la realidad, sin que la voz del narrador intervenga como focalizador.

Existen personajes en los que se verifican hechos increíbles pero que, generalmente no necesitan explicación porque son parte de su naturaleza fantástica. Anabelle, por ejemplo, había nacido con el pelo hasta la cintura; durante “el gran viaje del Cisne Negro sobre los lagos de hielo de Irlanda” Anabelle se había mantenido levitando por unos momentos. “La imagen del cisne alude a la realización suprema de un deseo, a lo cual alude su supuesto (símbolo de placer que muere en si mismo). El cisne aparece también como montura mortuoria, ya que los símbolos esenciales del viaje místico al ultramundo (aparte del barco funerario) son el cisne y el arpa” (Cirlot, 1992, 132). Esta valoración del cisne nos permite comprender por qué el viaje de Anabelle al corazón del mago es identificado con el vuelo de un cisne, ya que la trapecista llegará a un lugar en donde le será posible ver a sus seres queridos muertos.

Una valoración negativa sobre el cisne se expresa en los bestiarios medievales, en los que se indica que, en contraste con el blanco plumaje del cisne, éste tiene una carne completamente negra, que simboliza la hipocresía de las galas mundanas (Cf. Biedermann [1993], 112). En el caso del Cisne Negro esta valoración adquiriría un significado contrario, ya que la carne sería blanca, y representaría la pureza del espíritu.

Durante su viaje al corazón del mago Anabelle también pudo ver a sus padres tan “saludables como si la muerte no los hubiese matado de hambre” (p. 172); jugó con su hijo Salvador “un niño absolutamente adorable, de unos siete años, vestido de marinerito

y boina, a saber por qué asturiana,²³ y ella reconocería al hijo que iba a tener con Asdrúbal” (p. 178). Después de conocer a su hijo en la cara oculta de la imaginación, Anabelle lo buscaría desde la otra cara, la de la realidad. El viaje de Anabelle no sólo significa un cambio de espacio, sino una búsqueda, una aspiración de encontrar el reino de sus sueños. Su viaje se identifica así con el viaje del alma, en el que “según la doctrina hindú, el individuo, en su proceso de liberación de las cadenas de la vida, sigue una trayectoria inversa a la que siguió en el proceso de su entrada” (Cirlot, 1992, 461). El resultado de este viaje es ambivalente, se puede volver o no; es por eso por lo que Asdrúbal tiene tanto miedo de no poder hacer que Anabelle regrese. “El humo, la noche y la luna son los signos que sirven de guía hacia la luz lunar que permite el retorno” (Cirlot, 1992, 461). Estos tres elementos están presentes cuando Anabelle regresa de su viaje al corazón del mago, y Eliseo Alberto añade un tercero: el aroma a lavanda que, como ya hemos visto, es el indicio de un suceso mágico en esta novela.

El amor de Asdrúbal y Anabelle produce en ellos una extraña convivencia durante el sueño, que los lleva a participar en el sueño del otro como si el sueño fuera otra forma de estar juntos más allá de la vigilia.

El viaje de Anabelle al corazón del mago no es producto de la imaginación de nadie; está narrado como un viaje totalmente físico y real que se repite cuando el mago, Salvador y Anabelle huyen del payaso Brunno Uribe: “Y cuando [Brunno Uribe] abrió el corazón [de terciopelo], un segundo antes de morir, la punta de los cabellos de Anabelle se filtraba por la telilla del fondo.” (p. 380)

²³ La boina asturiana que lleva Salvador es una forma de rendir un homenaje a Constante Diego, el abuelo asturiano de Eliseo Alberto.

Los gemelos Capriles también ejemplifican varios de los hechos fantásticos que ocurren en la novela: “nadie hasta ellos se había atrevido a cruzar el ancho Estrecho de Gibraltar caminando sobre los moños de las olas” (p. 56); además de ser unos estupendos artistas de circo, capaces de desafiar el peligro que representaba su acto de la bala humana, los Capriles estaban unidos más allá de lo que el ojo humano percibe; compartían tristezas, amores, alegrías, a tal grado que, cuando Tulio estaba a punto de morir a causa de un accidente, “Servio dio el paso que no pudo dar la tarde anterior y propuso, exigió, que le operaran su riñón para salvar el de Tulio. Cuando él tiene migraña, soy yo quien se toma las pastillas” (p. 150). Esta rara unión entre los gemelos los lleva incluso a morir juntos defendiendo a sus amigos: “el tiro le entró a Servio por el pecho y le salió a Tulio por la espalda” (p. 371). Con frecuencia la imagen de los hermanos gemelos ha servido para simbolizar un sistema dual de temperamentos: muerte/vida, pasivo/belicoso, introvertido/extrovertido (Cf. Biedermann [1993], 210). En este caso, la unión de los gemelos no representa la unión de dos contrarios como tradicionalmente se pensaba, sino la búsqueda de una unión perfecta, invencible, que sólo alcanzan el día de su muerte.

La muerte de Susana Vidales sirve como ejemplo para afirmar que la muerte no es un obstáculo para la vida pues, después de estar muerta, revive para avisar a sus compañeros que Brunno ha secuestrado a Anabelle y al niño, pero sobre todo para esperar a Póstumo Bramante y morir con él: “Susana Vidales estaba muerta en el portalillo de la cabaña, pero cuando vio venir a sus amigos por la costa, dando vueltas de campanas, tuvo la increíble coquetería de arreglarse el cabello.” (p. 359)

CONCLUSIONES

1. La fantasía y la imaginación son dos de los principales elementos constitutivos de la literatura fantástica, del realismo mágico, de lo real maravilloso y, en definitiva de toda literatura. La preferencia por alguno de estos dos elementos en particular marca la cercanía o lejanía de la realidad; entre más elementos fantásticos contenga la narración en cuestión, más se alejará de la realidad; en cambio, la imaginación presupone una transformación de la realidad que, sin embargo, no deja de ser real. En este sentido, la narrativa de Eliseo Alberto y la de Gabriel García Márquez se diferencian en el uso que hacen de la fantasía y de la imaginación. En la narrativa del primero predomina la fantasía, mientras que en la del segundo la imaginación se impone.

La literatura fantástica moderna fue —en principio— una estética europea; sus motivos y sus temas estaban fuertemente ligados con la cultura occidental. Su antecedente inmediato fue sin lugar a dudas el romanticismo —especialmente el alemán— que propuso una búsqueda interior, subjetiva, con el fin de obtener un conocimiento integral del ser humano, en el que su alma y su mente tuvieran el mismo valor que su cuerpo. Sin embargo, como mencionamos anteriormente, el concepto de literatura fantástica ha cambiado a lo largo de la historia y ha estado condicionado culturalmente. Si comparamos la literatura latinoamericana que se ha calificado dentro de ese rubro —por ejemplo Cortázar o Borges— con la literatura europea, resultaría difícil establecer relaciones evidentes, pues el entorno cultural es distinto.

En 1970 Todorov escribió *Introducción a la literatura fantástica*, que representó un paso importante en el estudio de tal género; sin embargo, varios críticos se han

ocupado de hacer una revisión de sus propuestas; principalmente en lo referente a tomar o no la duda del lector como un parámetro válido para definir un texto dentro de la literatura fantástica. Este principio ha sido criticado principalmente porque no es un elemento inherente del texto. En el caso de *La eternidad por fin comienza un lunes* la duda no se presenta como un elemento problematizador, ya que los elementos mágicos y fantásticos —gracias a su cantidad y a la actitud que asume el narrador para darlos a conocer— se vuelven parte de la propia naturaleza del texto. Nuestra propuesta sería tomar en cuenta el punto de vista del narrador como uno de los parámetros que permitan identificar un texto como fantástico. Por eso *La eternidad...* se identifica más cercanamente con la literatura fantástica, porque el narrador crea en el acto mágico de Asdrúbal. Y el lector con él. La “suspensión voluntaria y momentánea del no creer” de Coleridge²⁴ funciona plenamente.

2. Desde su acuñación como término literario —en 1948, por Uslar Pietri—, el realismo mágico ha sido objeto de distintas interpretaciones. Es importante señalar que, así como la literatura fantástica tiene su antecedente en el romanticismo, el realismo sirvió de base para el desarrollo del realismo mágico en Hispanoamérica. El realismo mágico surgió como una estética americana. Sin embargo, algunos de sus exponentes habían estado relacionados con los movimientos de vanguardia y pretendieron buscar formas renovadoras que expresaran su propia realidad americana; es por eso por lo que el realismo mágico parte de un principio real en conjunción con uno mágico americano, que le imprime un nuevo carácter.

²⁴ Cf. Rene Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, t. II, “El Romanticismo”, p. 202. (Madrid: Gredos, 1959)

Al igual que en la literatura fantástica, en el realismo mágico el punto de vista del narrador es muy importante, puede narrar un hecho mágico como cotidiano o uno cotidiano como mágico; por lo regular, su punto de vista coincide con el de los personajes del relato. En tal sentido, *La eternidad*.. sin abandonar su peculiaridad fantástica, y al unisono con ella, es parte de la literatura del realismo mágico.

3. El término real maravilloso fue acuñado por Alejo Carpentier un año después de que Arturo Uslar Pietri retomó el de realismo mágico. Carpentier definió lo real maravilloso en el prólogo a su novela *El reino de este mundo*, en la que ejemplificó todos los principios expuestos en dicho prólogo. Tal vez la cercanía temporal y la identificación de lo real maravilloso como una nueva propuesta americana —al igual que el realismo mágico— contribuyeron a la confusión entre estas dos estéticas. Carpentier buscaba también una nueva forma de expresión para la literatura americana; sin embargo las bases de esa nueva estética estaban fundadas en un movimiento de vanguardia europeo, el surrealismo. A pesar de que Carpentier se negó a aceptar la filiación de lo real maravillosos con el surrealismo, textos anteriores al prólogo de *El reino de este mundo* y la traducción que hizo de *Le miroir du merveilleux*, uno de los principales libros de la estética surrealista, se refieren ya a varias de las propuestas que Carpentier expuso en su prólogo.

Tal vez sin proponérselo Carpentier creó una poética explícita para su propia literatura, ya que resulta difícil hacer una enumeración de otros autores que pudieran identificarse como exponentes de lo real maravilloso; siempre que esto se pretende surge una confusión entre el realismo mágico y lo real maravilloso. Por ejemplo, la obra de

Miguel Angel Asturias se ha identificado tanto con lo real maravilloso, como con el realismo mágico. Nuevamente el punto de vista del narrador sirve para establecer una diferencia. El narrador de lo real maravilloso muestra dos puntos de vista —el propio, objetivo, y el de los personajes— acerca de un mismo hecho, pero valida el propio, que puede o no coincidir con el de los personajes. En cambio en el realismo mágico el punto de vista del narrador coincide normalmente con el de los personajes. En este caso *La eternidad...* revela pocos elementos de lo real maravilloso y difiere del tipo de narrador que suele mostrar el realismo mágico, ya que en ciertas ocasiones puede mostrar distintos puntos de vista de un par de personajes con respecto de un hecho mágico, en este caso uno de los personajes se mostrará escéptico ante el hecho mágico. El narrador no validará esta última posición, como suele pasar en lo real maravilloso, sino el hecho mágico.

4. Después de exponer la cercanía entre literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso, es posible comprender, según hemos visto, por qué *La eternidad por fin comienza un lunes* ha sido identificada indistintamente con estas tres estéticas. Sin embargo, la clasificación de hechos fantásticos, mágicos, mítico-legendarios y milagrosos, nos ha permitido observar que en *La eternidad por fin comienza un lunes* predominan los hechos de tipo fantástico. No creemos, sin embargo, que esto sea suficiente para etiquetar la novela como literatura fantástica, pues, aunque en menor medida, también hace uso de recursos del realismo mágico y de lo real maravilloso. Una de las virtudes de la novela de Eliseo Alberto es precisamente la de haber logrado assimilar estas tres estéticas, en una nueva búsqueda de renovación de la novela latinoamericana. Como hemos podido observar a lo largo de este estudio, son varios los elementos en la novela que contribuyen

a lograr esta renovación: 1) La estructura narrativa, a manera de función de circo, con dos actos casi simétricos, en cuanto al desarrollo climático y, el intermedio, que conserva un mismo tono narrativo, pero que innova en el uso del tiempo, al fundir en un tiempo fantástico el pasado, el presente y el futuro. 2) La variedad de personajes que tiene la novela revela no sólo rasgo latinoamericano, sino también uno de identidad cubana, gracias al maravilloso personaje de Pascual Armero, que se convierte —sin ser el protagonista— en público, ese último elemento que da forma a la novela y al universo que representa. 3) El manejo del tiempo y el espacio en la novela novedoso gracias a la enorme confluencia de escenarios y de tiempos. La habilidad con que Eliseo Alberto entrelaza estos elementos resulta digna de mencionarse. Si bien, no es una forma novedosa en la literatura latinoamericana, si demuestra una feliz asimilación de su herencia narrativa.

Por último vale la pena hacer un repaso de la idea de eternidad que se expone en la novela. Sin duda, la eternidad a la que aspiran los personajes de la novela es producto de la muerte, sin embargo su muerte no supone una caída fuera del tiempo y, por lo tanto, fuera de la vida, sino una forma diferente de vivir. La eternidad, en este caso, es la felicidad plena, un encuentro con los seres queridos muertos, una forma de seguir viviendo, con la propia identidad, pero no bajo las mismas circunstancias.

BIBLIOGRAFÍA*

- Agustín, san, [1975]. *Confesiones*. Trad., pról. y notas de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar.
- Bautista Schwartz, Gloria, 1987. *De Cien años de soledad a La casa de los espíritus del realismo mágico al post-boom*. Tesis (Doctor of Philosophy) State University of New York. Albany, NY: State University of New York.
- Barrenechea, Ana Maria, 1972. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, pp. 391-403.
- Biedermann, Hans [1993]. *Diccionario de símbolos*. Trad. de Juan Godo Costa. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós. [Título original *Knaurs Lexikon der Symbole*, 1989]
- Borges, Jorge Luis, 1990. "Las mil y una noches", *Siete Noches*. Epílogo de Roy Bartholowen, Colección Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 55-74.
- Botton, Flora, 1983. *Los juegos fantásticos: estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. Opúsculos, Investigación. México: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bravo, Victor, 1993. *Los poderes de la ficción*. 2a. ed., Estudios. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Breton, André, 1924. "Primer manifiesto del surrealismo" en Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza Forma núm. 7. Madrid: Alianza Editorial. [1993].
- Béguin, Albert [1954]. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Lengua y Estudios Literarios. Trad. de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre. México: FCE. [Título original: *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*, 1939].
- Cámara, Madeline, 1993. "La eternidad por fin ha comenzado", *El Universal*, 14 de noviembre, p. 2 (Sección cultural).

* Esta bibliografía esta hecha de acuerdo con los criterios de la cuarta edición del *Handbook for Writers of Research Papers* de Joseph Gibaldi (New York: The Modern Language Association of America, 1995).

- Carpentier, Alejo, 1976. "Lo barroco y lo real maravilloso", *Razón de ser*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, pp. 51-73.
- Carpentier, Alejo, 1991. *El reino de este mundo. Obras Completas*, vol. 2, 6a. ed. México: Siglo XXI Editores.
- Cioran, E. M. [1983]. "Caer en el tiempo", *Contra el tiempo*, 3a. ed. Ed., pról., y trad. de Esther Seligson. Barcelona: Tusquets Editores. [Parte del libro *La chute dans le temps*, 1964]
- Cirlot, Juan-Eduardo, 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cortázar, 1994. "Carta a una señorita en París", *Cuentos completos*, vol. 1 (1945-1966). Pról. de Mario Vargas Llosa. México: Alfagura.
- Chiampi, Irlemar, 1980. *O realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, [1989]. "Soneto 164", *Obras completas*. 7a. ed. ("Sepan cuantos ..." núm. 100) Pról. de Fco. Monterde. México: Porrúa.
- Diego, Eliseo, 1986. "Comienza un lunes", *Entre la dicha y la tiniebla. Antología poética 1949-1985*. Sel. y presentación Diego Garcia Elio. México: Fondo de Cultura Económica, p. 197.
- Diego, Eliseo, 1987. "Acerca de una muchacha llamada María" en *María Zambrano en Orígenes*. México: Ediciones del Equilibrista, pp. VII-XI.
- Diego, Eliseo Alberto, 1985. *La fogata roja*. La Habana: Gente Nueva.
- Diego, Eliseo Alberto, 1992. *La eternidad por fin comienza un lunes o el gran viaje del Cisne Negro sobre los lagos de hielo de Irlanda*. México: Ediciones del Equilibrista.
- Diego, Josefina de, 1993. *El reino del abuelo*, presentación de Eliseo Alberto. México: Ediciones del Equilibrista.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan [1985]. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI. [Título original: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972.]
- Enrique, Álvaro, 1993. "La eternidad por fin comienza un lunes", *Vuelta* núm. 195 (febrero), pp. 38-39.

- Fernández, Marcial, 1993. "Entrevista con Eliseo Alberto" *UNOMÁSUNO*, (4, 5 y 6 de mayo): pp. 26, 30 y 29 respectivamente.
- Flores, Ángel [1957]. "El realismo mágico en la ficción narrativa hispanoamericana" Trad. Miguel Rodríguez Puga, en *Et Caetera* (Guadalajara, México), vol. VI, núm. 23-25 (julio 1957-marzo 1958), pp. 230-235. [Título original: "Magical Realism in Spanish American Fiction", 1954.]
- Fornet, Jorge, 1993. "La eternidad comienza con el fin" *La Gaceta de Cuba. Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, julio-agosto, p. 33.
- Freud, Sigmund [1976a]. "El creador literario y el fantaseo" (1908 [1907]) en *Obras completas* t. IX (1906-1908) Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 127-135.
- Freud, Sigmund [1976b]. "Lo ominoso" (1919), *Obras completas* t. XVII (1917-1919). Trad. José L. Etcheverry Buenos Aires: Amorrortu, pp. 217-251.
- García Márquez, Gabriel, 1981. "Fantasía y creación artística en América Latina", Tokio: The United Nations University, pp. 1-8.
- García Márquez, Gabriel, 1993. *Cien años de soledad*. México: Diana.
- Hernández, Miguel, [1992]. "Vuelo" en *Obra completa. Poesía I. 3 v.* (Clásicos Castellanos) Ed. crítica de Agustín Sánchez-Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe.
- Libro de las mil y una noches*, "Historia del pescador y el efrít", vol.1. Trad. de Rafael Cansinos Asséns. México: Aguilar, 1983. pp. 403-407.
- Homero. *Odisea*. Trad. y ed. de José Luis Calvo. México: Ediciones Cátedra y Red Editorial Iberoamericana, 1992.
- Leal, Luis, 1967. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Americanos*, vol. 153, núm. 4 (julio-agosto), pp. 230-235.
- Machado, Antonio [1984]. "Proverbios y cantares CLXI, LXVI", *Poesía* (Obras maestras del siglo xx, núm. 24). Barcelona: Seix Barral.
- Marcone, Jorge, 1988. "Lo 'real maravilloso' como categoría literaria", *Lexis*, vol. XII, núm. 1.

- Michelli, Mario de [1993]. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Trad. de Angel Sánchez Gijón. [Título original: *La vanguardie artistique del Novecento*, 1966.]
- Nadeau, Maurice [1993]. *Historia del surrealismo*. Colección Caronte. Ensayos núm 5. Montevideo: Altamira. [Título original: *Histoire du surréalisme*, 1964.]
- Padura Fuentes, Leonardo. "Realismo mágico y lo real maravilloso: un prólogo, dos poéticas y otro deslinde", *Plural*, 270 (marzo), 1994, pp. 26-37.
- Paz, Octavio, 1989. *Los hijos del limo*. 2a. ed. Colección Biblioteca de Bolsillo. México: Seix Barral.
- Perdomo Orellana, José Luis. 1992. "Eliseo Alberto publica su novela *La Eternidad por fin comienza un lunes*", *El financiero*, (10 y 11 de diciembre): 67 y 57 respectivamente.
- Picon Garfield, Evelyn, 1978. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Pimentel, Luz Aurora, 1991. *Methaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press.
- Proop, Vladimir, [1980]. "Las transformaciones de los cuentos fantásticos" *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzevan Todorov (comp.). México: Siglo XXI Editores, pp. 177-198. [Título original: *Théorie de la littérature*, 1965]
- Ricoeur, Paul [1995]. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI. [Título original: *Temps et récit. I: l'histoire et le récit*, Paris, Editions du Seuil, 1995]
- Rodríguez Monegal, 1992. "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo* (1948), en *Asedios a Carpentier*. Klaus Müller (comp.) Santiago de Chile: 1992.
- Roh, Franz [1927]. *Realismo mágico. Post expresionismo*. Trad. Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente. [Título original: *Nachexpressionismus (Magische Realismus)*, 1925.]
- Sefchovich, Sara 1979. *La teoría de la literatura de Lukacs*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Todorov, Iztevan [1972]. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Delpy. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. [Título original: *Introduction à la littérature fantastique*, 1970.]
- Uslar Pietri, Arturo, 1948. *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, Mario, 1971. *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila Editores y Barral Editores.
- Vilar Pin, Juan, 1993. "Entrevista con Eliseo Alberto" *La jornada semanal*, nueva época, núm. 204 (9 de mayo): 28-32.
- Zambrano, María, 1942. "Las dos metáforas del conocimiento", *La Verónica* (La Habana), año I, núm. 1 (26 octubre 1942), pp. 11-14.
- Zambrano, María, 1944. "La metáfora del corazón", *Orígenes* (La Habana), año I, núm. 3 (1944), pp. 3-10.

APÉNDICE

Entrevista a Eliseo Alberto 10 de marzo de 1996.

Quisiera que me platicaras sobre tu infancia en Cuba. ¿Cuál es tu primer recuerdo?

Sin duda, la primera imagen que tengo yo del mundo, es la de mi casa en Cuba; se llamaba Villa Berta, como mi abuela, la madre de mi padre. Estaba en las afueras de La Habana, justo en la frontera entre la ciudad y el campo; donde también había vivido de niño mi padre y había escrito un libro sobre el pueblo —bueno todo lo que escribió mi padre fue sobre esos escenarios—. El primer libro de papá se llama *En las oscuras manos del olvido* —que es un verso de Quevedo— y trata sobre su infancia en ese mismo pueblo. Su tercer libro fue *En la calzada de Jesús del Monte*. La calzada de Jesús del Monte era la única avenida que conducía a ese pueblo, que se llama Arroyo Naranjo; por cierto, en otro libro de papá: *Por los extraños pueblos*, Arroyo Naranjo es uno de esos extraños pueblos, un lugar maravilloso. En ese pueblo además había una escuela, muy importante en mi vida —mi papá también la menciona en algunos textos—, se llamaba “Consuelo Serra”. Consuelo Serra era nieta de Ángel Serra,¹ un joven tabaquero que había sido amigo de Martí a finales del siglo pasado. En esa escuela todos los maestros eran negros, como Ángel Serra, y vivían allí; de hecho era una escuela muy martiana. Yo recuerdo haber visto muchas veces al viejo Ángel Serra escribiendo, aunque no hay nada de él publicado, en algún lado deben estar sus textos.

¹ Ángel Serra fue fundador de la organización promotora de la superación cultural de los negros llamada “La liga”.

La otra fiesta enorme era que esa casa, que había construido mi abuelo, y que por cierto en Cuba les dicen “villas” o “quintas”, que son casas con jardín, más o menos grandes, pero que no llegan a ser un rancho o una hacienda; era el lugar de reunión de los domingos. Iban siempre Cintio Vitier, Fina García Marruz, Lezama Lima, Rafael Portocarrero, todo el grupo de poetas, pintores, músicos etc., que eran amigos de papá desde su juventud temprana y que luego formaron el grupo “Orígenes”. Esos domingos eran muy interesantes, sobre todo recordarlos, no tanto haberlos vivido, porque uno era muy niño y seguramente andaba jugando por allí. Poder desentrañar que esas personas que uno tiene en su memoria son tan importantes para la historia es un verdadero privilegio.

Villa Berta era una casa llena de misterios, los misterios de la infancia. Allí descubrí que mi padre era escritor. Su estudio estaba fuera de la casa, y un día cuando tenía doce o trece años fui a buscar un libro para leer —seguramente de Julio Verne o Salgari— y encontré el lomo de un libro, que firmaba un hombre que se llamaba Eliseo Diego, igual que yo y que mi padre, y fui corriendo a contarle a papá que había una tercera persona que se llamaba como nosotros. Él con mucha pena, como si lo hubiera sorprendido, me confesó que era él quien había escrito ese libro, que era *Por los extraños pueblos*, y que justamente está dedicado a sus tres hijos. En el prólogo de ese libro papá dice “¿Para qué sirve un libro de poemas?, preguntarán ahora obedientes mis hijos. Sus maestros mayores les dirán con palabras más nobles o más bellas, qué es la poesía. Básteles, entre tanto, si les enseño que para mí, es el acto de atender, en toda su pureza. Sirva entonces la poesía para ayudarnos a atender.”

Yo he querido seguir siempre ese consejo de papá, atender la poesía, por eso en la novela *Asdrúbal* le dice a Pascual, en algún momento, que los poetas son las personas más lúcidas, capaces de ver, atendiendo, en un par de zapatos viejos la vaca que fue y los caminos que anduvo.

La escuela, los domingos y el contrapunto que se establecía en mi familia entre el mundo familiar de mi madre y el de mi padre, fueron cosas fundamentales en mi vida. La familia de mi padre era de una rancia aristocracia cubana. Contaba papá —aunque era un poco exagerado—, que diariamente en la mesa, en casa de su tía, que era la tía poderosa, dueña de los terrenos en que después viviría la familia, la servían doce sirvientes. Decía que cuatro pajes chinos servían la sopa, porque los chinos sabían de sopas; cuatro pajes negros servían las carnes, porque los negros de carnes sabían; y cuatro pajes albinos servían los postres, porque sólo a los albinos no se les cortaban los azúcares, ¡eran buenos para hacer merengue!

Era una familia, con una gran presencia, aristocrática. La familia de mi madre era todo lo contrario: eran los bohemios, los músicos, los cirqueros, etc. Mi abuela era un personaje maravilloso: Josefina Badía y Baeza, la madre de mi madre, a la que nosotros le decíamos “Chifón”. Tocaba el piano, de eso vivía. Había conocido a mi abuelo en dudosas circunstancias, fue su tercer esposo. Fundó la primera orquesta de mujeres en Cuba, pero no se le reconoce ese mérito, por una vieja polémica familiar. Su hermano Rosendo —que fue mi padrino, por cierto— también era parte de la orquesta, que integraban: mi abuela al piano, tía Ursicinia, que había sido la primera mujer que había hecho el triple salto mortal en un circo, tocaba el redoblante en la orquesta; la otra

hermana de mi abuela, Lola, tocaba el violín; otra amiga tocaba el saxo y el bajo, y mi tío Rosendo era la bailarina disfrazada. En ese tiempo ningún hombre se atrevía a vestirse de mujer y mi tío Rosendo, que había sido campeón de charleston en patines, como los Capriles, lo hacía. Y claro, el dato de la primera orquesta formada por mujeres no vale porque había un gato encerrado.

Mi tío Rosendo también era un personaje maravilloso, se casó como seis o siete veces, pero exigía como primer requisito para casarse que el nombre de la esposa comenzara con la letra “a”. Se casó con Ana, con Amelia, con América, con Antonia etc. Era inventor, el sueño de su vida era ser excéntrico. Un día que se separó de una de sus tantas “as”, se fue a vivir una temporada a nuestra casa, con su sobrina. Vio que iban muchos poetas y pintores y decidió que también él escribiría un verso, un poema, y citó a toda la familia; la velada la presidieron Lezama y papá. El tío Rosendo dijo su primer y único poema conocido. Dice así (es un diálogo entre dos personas, y una le dice a la otra)

—¿Y tú quien sos?

—Yo soy un ángel.

—¿Y por qué no vuelas?

—Porque soy pichón.

Bueno, era una familia muy loca. Mi tía Ursicinia había estado casada con el hermano de mi abuelo y creo que no era cubana, sino paraguaya. Se habían conocido en un circo, del que mi tío Ismael había sido empresario.

Mi abuela era un personaje extraordinario, yo acabo de escribir un par de guiones acerca de ella. Uno se llama “El día que la banda de música se fue a la guerra” y trata de

un músico popular, que fue el cuarto o quinto esposo de mi abuela, no recuerdo. Era trompetista, le decían “bocachula”. “Bocachula” tocaba en una orquesta, famosa en su época, que se llamaba “Los ases del Cha-cha-chá”, y esa orquesta era la preferida de Batista, que era entonces presidente de Cuba. Cuando Cuba le declaró la guerra a la Alemania nazi, la orquesta fue movilizada, como banda de la marina de guerra, para despedir a una fragata que habían bautizado con el nombre de José Martí, y que supuestamente salía a cuidar las aguas del Caribe, que estaban infectadas de submarinos alemanes. Y ahí llegaron los pobres músicos, los “ases”, con “Bocachula”, vestidos con sus uniformes militares. Al señor que estaba al frente de la ceremonia no se le ocurrió otra cosa que subir a los músicos al barco, para que tocaran; cuando acabó el discurso del presidente y sonaron los fuegos artificiales se armó una humareda tremenda. Cuando los humos se disiparon, la fragata iba saliendo con los músicos arriba. Y fue el triste día en que la banda de música se fue a la guerra. Después se supo que Batista tenía un negocio con los alemanes, no gubernamental, sino personal; dejaba a los alemanes tocar puertos discretos de la isla, para que se abastecieran de manteca, ron, agua y, por supuesto, de mujeres. Los submarinos alemanes cada vez que veían la bandera cubana se iban como delfines, porque eso estaba arreglado con el presidente.

Bueno, lo que quiero decirte es que los mundos de mis padres eran muy encontrados, muy distintos.

Mi papá tuvo una infancia muy triste. Era hijo único, bueno no era hijo único, tenía un hermano —veinte años más grande que él—, por parte de su padre, que acabó suicidándose. Si lees *En las oscuras manos del olvido* verás que es un libro donde mi

propio padre es el personaje y es muy triste. De alguna manera, haber llegado temprano al mundo loco de mamá, fue para él una salvación. Yo recuerdo, cuando niño, en aquella casa, que también fue la casa de su niñez, a mi padre jugando con nosotros. Nosotros somos tres hermanos, pero en realidad éramos cuatro, porque mi papá siempre estaba jugando con nosotros, incluso hasta su muerte. La incorporación de papá como un hermano más fue una experiencia muy hermosa.

El padre de mi padre, Constante de Diego era carpintero, y mi abuela era una muchacha de la gran aristocracia. Había nacido en el año 91, en el 95 estalla la guerra de independencia y en el 97 la sacan de Cuba en medio de la guerra y la mandan a un internado en Nueva York: “El Sagrado Corazón”. Estando allí internada, sus amigas fueron al dormitorio y la despertaron, asustadísimas, porque por la calle había pasado un coche sin caballos, que era el primer automóvil.

Una de las niñas que la despertó fue Rose Kennedy, madre de los Kennedy. Esa niña fue su amiga y nunca más volvieron a verse. Mi abuela siempre quiso que mi papá o yo escribiéramos un libro sobre esa preciosa amistad, porque como te dije nunca más se vieron, siguieron escribiéndose y por cierto el último cable —cablegrama, como decía mi abuela—, que se recibió de Rose decía: “Bertica, Bertica ¿por qué no respondes mis cartas?” Pero mi abuela acababa de morir y se nos había olvidado avisarle a Rose Kennedy.

La infancia es una fuente que siempre ha alimentado todo lo que hemos hecho sus hijos; no sólo sus hijos, porque hay que mencionar que nosotros somos tres hermanos, pero en honor a la verdad somos cuando menos cinco. Verás, Papá y Cintio eran amigos

desde que eran muy niños y acabaron casándose con dos hermanas, con Fina García Marruz y con Bella, mi madre, que por cierto era el pluviómetro de la familia (Lezama y todos, cuando escribían un poema iban a leérselo a mamá y medían la calidad del poema por las lagrimitas de ella; si no lloraba, el poema era una mierda e inmediatamente lo rompían). Cintio también era hijo único, como mi papá, y los dos se hicieron prácticamente hermanos —Cintio fue el que hizo el análisis cuando le dieron a papá el premio “Juan Rulfo”—, y aún más cuando se casaron con dos hermanas. Los hijos de ellos son Sergio y José María Vitier, unos músicos extraordinarios, uno de ellos el músico de *Fresa y chocolate*. Nosotros éramos de la misma edad, por eso éramos cinco; mi relación con José María y Sergio es exactamente de hermanos, siempre estaban en la casa y teníamos la misma abuela maravillosa.

Esos años fueron fundadores de una gran cubanía, una familia muy criolla, mezcla de la gran aristocracia y lo popular, de los dos extremos que afortunadamente se tocaron en el amor de mis padres.

En lo que se refiere a tu juventud, ¿cómo colaboraste con el proyecto de revolución en Cuba?

Al triunfo de la revolución yo tengo siete años, y hay una imagen que me acompaña, es la imagen que preside mis recuerdos de la revolución, y es casi mágica. Mi madre era muy joven, tenía 37 o 38 años cuando triunfó la revolución, y era una diabética tremenda; esto lo cuento porque la primera crisis de hipoglucemia que la pone al borde de la muerte sucede en la noche del 5 de enero, la víspera de los reyes magos, en quienes yo creía y sigo, por supuesto, creyendo. En Cuba nunca se celebró Santa Claus; en Cuba

pasaban y siguen pasando los Reyes Magos. Justamente esa noche de Reyes mi madre le dio un ataque de hipoglucemia; y ni mi padre ni nadie sabían cómo ayudarla. Vivíamos en Arroyo Naranjo y mi abuela, que era una mujer muy aristocrática, salió a buscar ayuda — en aquel pueblo no había médico—, y al rato regresó con un jeep militar lleno de barbudos. Ya estaban entrando a La Habana los barbudos de la sierra y Fidel entraría dos días después, el siete.

Cuando llegaron a mi casa a ayudar a mi madre, nosotros estábamos esperando a los Reyes Magos; despertamos los tres hermanos y descubrimos a estos señores con unas barbas enormes, vestidos de verde olivo, con medallas, collares y unos pelos hasta la cintura, claro que pensamos que eran los reyes magos. Se quedaron en la casa, vimos los juguetes que ellos ¡por supuesto! nos habían traído. Los Reyes Magos desayunaron ese día en mi casa y siguieron en su jeep, con sus armas y con sus bandoleras, al otro día. Esa es una imagen positiva.

La revolución significó para todos nosotros la realización de un sueño nacional de justicia social muy grande. Cuando hablo de justicia social siempre hay unos que ganan y otros que pierden; mi familia fue de las que perdió; perdió todo, pero estuvo dispuesta a ese sacrificio, porque había un proyecto nacional, que era de alguna manera también poético, y en el cual Lezama, mi padre y todos creyeron, de una manera no sólo histórica, sino también poética.

La historia de Cuba es bien distinta a la historia de México, por ejemplo. Cuba es una nación que para bien o para mal, nace sin herencia, y no como ustedes que tienen una herencia indígena, grande, profunda y problemática. Cuba no, en Cuba la nación se funda

con los que llegan, la fuerza emigrante. De los pobres indígenas cubanos en el año 12 o 14 ya no quedaba ninguno. No teníamos templos, no teníamos ceremonias de sacrificios, no teníamos historia vieja. Es un país que se funda con los que llegan, en especial con los españoles y con los negros, de manera tal que la guerra de independencia fue una guerra civil más que una guerra por la independencia, una guerra entre padres e hijos. Cuba, por eso, es quizá la última de las colonias españolas que se independiza, a finales de siglo. Tiene una vida republicana muy breve, del año dos al cincuenta y nueve. Los primeros treinta años fuimos conducidos por militares, lo cual es una pesadilla —salvo un par de fugaces presidentes civiles. Cuando triunfa la revolución todavía están vivas muchas de las figuras intelectuales y políticas que habían hecho el diseño de la nación.

A mi generación le tocó todo, vivir los años más duros, los de la escasez y del sacrificio. Yo sigo creyendo en el proyecto de la revolución, pero estoy absolutamente convencido de que los contrarrevolucionarios son los que están manejando el poder, aunque fueron los mismos que hicieron la revolución —en mi opinión—.

¿Me podrías hablar sobre el proyecto al que te invitó a participar Gabriel García Márquez, y te dio la oportunidad de venir a México?

Eso tiene que ver con el cine y también con el periodismo, porque yo me gradué en la universidad, de periodismo, hice mucho periodismo. En esos años de periodista conocí a García Márquez, que estaba escribiendo un libro sobre Cuba, que nunca publicó y se llamaba: “De cómo la imaginación popular se enfrentó al bloqueo”.

Gabriel admiraba mucho a mi padre, tenían amigos comunes, ellos dos no se conocían, pero a través de amigos comunes sí. Gabriel se sabía los versos de papá de

memoria, porque tiene una memoria prodigiosa, aparte de que no lee otra cosa que no sea poesía, sobre todo cuando está escribiendo novelas —ese es un buen consejo, que yo aprendí—.

Gabriel crea la “Fundación del nuevo cine latinoamericano” y esa fundación a su vez hace una escuela de cine; para hacer esa escuela de cine hacían falta recursos. Una escuela independiente del sistema de educación cubano. Allí fue donde por primera vez trabajamos él y yo juntos, él me pidió que escribiera un guión a cuatro manos con él, para venderlo. Tenía que ser un guión lo suficientemente atractivo para que lo compraran en trescientos mil dólares, —que es en lo que él vende sus guiones— y lo suficientemente caro para que fuera imposible de hacer. Escribimos un guión que se llama: “Para Elisa”. Allí empezó una relación de trabajo, que continuó en los talleres que él daba en la escuela, talleres muy graciosos, que para mí fueron fundamentales (todavía los hace), se llaman: “¿Cómo contar un cuento? Donde uno no aprendía nada de cine, pero aprendía uno muchísimo de muchas otras cosas. En esa escuela él se enamoró del cine y decidió fundar una empresa productora, que se llama “Amaranta”, como el personaje de *Cien años de soledad*. Yo ya había escrito mucho con él (yo he escrito con él más de dos mil páginas, a cuatro manos), y claro, es mi maestro sin dudas.

Él me invita a venir a México, a colaborar, no sólo en esto, sino en su literatura. Él quería tener a alguien lo suficientemente discreto, y al mismo tiempo alguien con quien simpatizara, que pudiera leerle cosas y hablar de literatura; ya antes lo había ayudado muchísimo, cuando le dieron el premio Nobel de literatura. Un día me llamó —yo estaba en la Habana—, tenía que preparar el discurso del Nobel, y tuve que buscarle una

cantidad enorme de datos para el discurso. Por cierto, encontré un dato muy notable en esa investigación: en el año 1982 existían más personas vivas que todas las que habían muerto desde Cristo. Cuando le di ese dato enloquecí, es un dato de García Márquez. ¡Eran más los vivos que todos los muertos!

Bueno, es por eso por lo que vine a México. Mi llegada coincide con la caída de los países socialistas; en Cuba había una crisis económica enorme y estar en México significaba también una manera de ayudar a mi familia y también una posibilidad de traerme a mi hija, para que por lo menos no pasara esos años que fueron terribles.

Tú me comentabas que tu llegada a México marcó un cambio en el proceso de escritura de la novela, concretamente en la figura de Pascual Armero. Háblame un poco de esto.

La novela había nacido en un taller de García Márquez. Yo estaba escribiendo sin saber lo que iba a pasar, lo cual para mí era una aventura muy divertida. Llegar a México, instalarme, implicó un bache en la novela, tuve que parar un tiempo, pero significó muchas cosas; primero, la internacionalización de la novela, que sucedía en un espacio que no estaba definido, y aquí fue donde se decidió ese espacio un poco poético, imposible, mágico, que sucede en todas las partes a la vez. También significó la internacionalización o latinoamericanización de la palabra misma, se empezó a enriquecer la prosa con giros mexicanos, venezolanos o argentinos. Internacionalizar la geografía, de lo que hay pequeñas referencias por allí.

De pronto, vi que la novela se estaba dispersando, demasiados tiempos, demasiados territorios, porque el tiempo de la novela es imposible: la madre de Anabelle, Bárbara Bella da Silva había cantado con Tina Modotti, Asdrúbal había jugado ajedrez

con Capablanca y era amigo de Horacio Quiroga. Era como si todo pudiera estar sucediendo. Entonces fue cuando sentí la necesidad de incluir a un personaje que fuera raramente cubano, en el que yo me pudiera escudar, y es Pascual Armero, que es en definitiva el que escribe la novela, el poeta que nunca ha escrito un verso, el que cree, con toda naturalidad, que todo lo que pasa es posible. Él sabe que la muchacha está en el corazón del mago, no le cabe la menor duda, pues ha visto la función cincuenta y cinco veces. Pascual resulta una pieza fundamental.

Yo tenía muy avanzada la novela, incluso aparecía Pascual como público, pero no sabía que era cubano, tuve que reescribir la novela para hacerlo cubano. Pascual también aporta a la novela el mundo del cine.

La mención que haces sobre la yuxtaposición de espacios y tiempos, me da la impresión de que es uno de los recursos que más contribuyen al concepto de eternidad en la novela, pues la eternidad no tiene un principio o un fin, por lo tanto tampoco un pasado o un futuro, sino un presente continuo, en el que también se anula el concepto del tiempo.

Tú me comentaste que en alguna ocasión García Márquez te dijo que incluso la fantasía necesita una lógica interna y que nadie se puede alojar en el corazón de nadie, sencillamente porque no cabe. En relación con esta lógica ¿por qué Anabelle no puede ver a Ugo Rionda cuando está en el corazón de Asdrúbal?

Ya te digo que todo ese juego con los tiempos y personajes derivó un poco de mi estancia en México. Mi llegada aquí me provocó muchas reflexiones sobre el tema de la muerte, por la manera que tienen ustedes de celebrar el día de muertos. Después de estas

reflexiones me di cuenta de que ese era el tema de la novela que yo estaba escribiendo. En la novela se dice que "...la muerte no es más que una manera distinta de estar vivos, siempre y cuando tengamos la valentía de amarnos los unos a los otros..." (p. 305). Otro momento importante es cuando aparece mi amigo Rolando, el Rolo. Yo estaba prácticamente acabando la novela, cuando soñé con él y me dijo que él tenía que aparecer en la novela. Me acuerdo que me levanté muy temprano y escribí ese capitulito donde Asdrúbal se encuentra a Fátima —quien por cierto es mi primera esposa, una bailarina de ballet clásico, se llama Rosario Fátima Suárez Euza, por eso el personaje es Fátima Souza— y a los personajes de la vida real. Asdrúbal pregunta: ¿qué hacen ustedes aquí?, ustedes son personajes de mi vida, no de la novela. Entonces el Rolo le dice que no se preocupe, que los muertos que uno ama no se mueren. Y el viejo Ugo Rionda no aparece porque esta posibilidad la tienen sólo los que saben vivir o saben morir, no es por el hecho del suicidio, porque también está Tártufo. Pero el viejo Ugo era un viejo problemático, que nunca le había dicho a Asdrúbal que lo quería, que se había suicidado de una manera espantosa, cuando había perdido todo en una apuesta. Era un hombre que no tenía por qué estar en el corazón del mago. Por eso es que el padre entra en las páginas finales de la novela, vuelve a morir y ahora sí está Molly esperándolo en un barquito. Regresa para decirle a Asdrúbal que lo quería, incluso la bala que lo mata iba dirigida a Asdrúbal.

Todo esto es muy loco y no tiene una explicación, por eso yo te decía que es muy importante para mí la influencia primera de Gabriel y la literatura para niños. Yo no me canso de leer literatura para niños. Mi padre me enseñó a apreciar esa literatura donde a

nadie le extrañaba que a un príncipe lo convirtieran en un sapo, o que a una muchacha la condenaran o la salvaran, a dormir cien años. ¿Qué significaba eso? No significaba la posibilidad o no de que un ser humano se convirtiera en un sapo y lo desencantaran cuando una muchacha lo besara. No importaba tanto la metamorfosis hombre-sapo; lo que estaba diciendo ese cuento es que ese muchacho estaba absolutamente dispuesto a todo por el amor. Eso es para mí la base de mi novela, Anabelle se va a vivir al corazón del mago porque sí. Claro, antes han hecho el amor, quizás si no hubieran hecho el amor antes, Anabelle no habría estado en el corazón del mago.

Uno de los recursos que se ocupan en la novela es la exageración, lo que yo he llamado el efecto lupa, que nos hace ver mejor la realidad. Por ejemplo, en el cuento de “La bella durmiente” hay una frase que para mí cambió muchas cosas, cuando se dice: Se durmió el reino —no sólo duerme la muchacha, sino también el palacio, para que cuando ella despierte se encuentre a la misma gente, una delicadeza muy bonita de las hadas— y dice: “se durmió el rey en el trono, el caballo en el establo y la mosca en la pared”. Cuando yo leí “y la mosca en la pared” ya no podía haber duda, porque eso significa que sí se durmió el reino. El reino no se duerme cuando duerme el rey, que es el poder o el caballo que es la furia, se duerme cuando se duerme la mosca. Si la mosca se durmió, ¿quién carajos se quedó despierto?

Esta manera exagerada de presentar la realidad es uno de los motivos por los que mucha gente no soporta la novela, sobre todo varones, porque no soportan esa exageración, no se la creen —digamos—. Claro, quien no cree no puede leer veinte páginas de la novela, porque no entra en ese código.

Un ejemplo de este recurso está en un cuento maravilloso de Quiroga. Es un cuento de una niña, a la que le encanta el piano y tiene un maestro belga que le da clases de piano. De pronto llega de visita un pianista, que viene de Europa, un gran concertista; y por esa única noche dejan que la niña se acueste más tarde. En algún momento de la noche el pianista se sienta al piano y empieza a tocar; la niña la sienta en una banquita, junto al piano. El pianista empieza a tocar y no puede parar, hasta que no puede más y cae sobre el teclado, totalmente exhausto; cuando levanta la mirada ve que sentada a su lado está una anciana. La niña había vivido tan intensamente esos momentos, que había vivido toda su vida, y este hombre lo que ha hecho es tocar la irrepetible melodía de esa vida.

Esa es la literatura que a mí me gusta escribir, que me conmueve, me toca. Me encanta también Agatha Christie, los best-sellers. El sueño de mi vida sería mezclar best-sellers y clásicos, como hacía mi maestro Julio Verne, que hacía best-sellers cultos y al mismo tiempo poéticos.

Cuando los artistas del circo se encuentran en el cinematógrafo Ilusiones ven una película llamada Calvario de pasiones, en la que son público, y posteriormente se convierten en protagonistas de ella. Esta película ¿existe?, o sólo es uno de los recursos narrativos de la novela.

No, pero se hizo después de que *La eternidad por fin comienza un lunes* se publicó, un amigo en Cuba filmó una película llamada *El elefante y la bicicleta*, que está basada en ese episodio de la novela. La mujer del boticario, Sabina Laureles había sido maestra y tenía una pedagogía muy común: poner a los niños a mirar las nubes y en una

misma nube un niño veía un elefante y otro una bicicleta, por eso la película se llama así. La hizo uno de los directores de *Fresa y chocolate*, se llama Juan Carlos Tabío. La idea de la película que va cambiando, la toma de la novela, aunque la película resultó muy diferente.

Me parece que en la novela el episodio del cinematógrafo Ilusiones exalta la fe de los espectadores, ya que les permite cambiar la historia de la película, de acuerdo con lo que quieren ver, y al mismo tiempo la película cambie sus perspectiva de la vida y los impulsa a luchar contra Brunno Uribe.

Si, ese capítulo es muy raro, porque es como una novela dentro de la novela, una pausa en el destino de los personajes de ese pequeño pueblo que se llama “Miranda de los Pasajeros”. La fe y la ilusión provocan que arte y vida se relacionen, por eso el cinematógrafo se llama Ilusiones.

La sensación al terminar la novela es de libertad y provoca una gran conmoción en el lector, que incluso (en mi caso) tiene la necesidad de que alguien lo consuele.

A mí me es muy difícil hablar de eso. Yo siempre tuve la impresión, desde que empecé a escribir la novela, de que cruzaba una puerta por la que uno entra sin ser invitado y allí hay una historia que ya existe. Una historia que de alguna manera no se sabe quién se la empieza a dictar a uno; yo tenía la impresión de que me estaban dictando. Había unos personajes que estaban esperando contar la historia de sus vidas, por eso aparecen todos al principio. Yo sabía que iba a escribir un libro con el tema del amor, y ese sentimiento de libertad que tú sientes, yo lo sentí también escribiendo, pero en el oficio de escribir, yo creo que esa es la primera libertad, la libertad de que uno con las

palabras puede hacer muchas cosas y es totalmente libre, en las páginas, para hacerlo. A todos estos personajes olvidados, masacrados por la vida, humillados, feos; les tuve una gran compasión, pero no lástima, otra manera de compasión. Me conmovía mucho, lloraba. Cuando empiezo a matarlos a todos fue terrible: murió Bebé, tanto escribir para que se nos muera Bebé, de qué sirven las palabras si no pudimos salvar a Bebé.

...Bebé estaba desnuda y dormida en la orilla, con el osito entre los senos, gran señora, no merece morir, quédese dormida, sueña con su hijo, que donde quiera que esté, y quien quiera que sea estará muy orgulloso de una madre que no tuvo. Siémbrenle orquídeas blancas y moradas para que vengan las abejas a beber la miel de Bebé. Vuelen y trinen los sinsontes: hagan, gorrioncillos, nidos en su vientre. Será su tumba un jardín. Los niños irán a jugar al arroyo, y los enamorados cortarán flores. Pero siempre nacerán más. Más y más. Claveles para Bebé. Tulipanes para Bebé, Jazmines para Bebé. Violetas para Bebé. Siempre vivas para Bebé. Murió Bebé. Murió Bebé. ¿De qué vale la literatura si no podemos salvar a Bebé? Linda Bebé. La barba se le había borrado por completo, dejando al descubierto el rostro de mujer más hermoso que Blas había visto en la vida: el de Bebé. La besó. Los ojos le besó y le besó los labios, los senos le besó, y le besó las manos, el vientre le besó y le besó el príncipe negro del sexo. Había naufragado. Ella era su océano y su velero, su corriente y su marea, el fin de su travesía. Vivió para besarla. Sus combates habían sido un entrenamiento para perder ante Bebé. Sus mujeres, un entrenamiento para dejarse amar por Bebé. su mala memoria, un entrenamiento para no olvidar a Bebé. ¿Dónde estás, palomita? Yo te quiero más que Dios. Van a saber quién es Blas Adán, hijos de la gran puta, luchen de

frente, vengan a mí, uno a uno, atiende, maestro Carpoforo, mire usted cómo les parto la madre, es mi último combate, mi victoria y mi derrota. Palomita, palomita, tú tranquila. Blas, atolondrado, giraba como un trompo, sin parar. Corría de Bebé al arroyo, del arroyo al puente, del puente a Bebé. Sin parar. Las mensajeras sacaban los picos entre el enrejado de la pajarera. Piaban. Sin parar. Piaban. Ordénense, palabras para poder narrar lo sucedido. Cuenta, Blas. Cuenta tú. Vuelve a vivir. Incorporate letra a letra, gladiador. Aquí en tu novela, nunca estarás muerto, aunque te maten, líneas abajo, los soldados (p. 374-375).

Para mí fue una sorpresa tremenda cuando aparece Scarlatti con un ejército de conejitos, Goldwyn Mayer, Tartufo. Y aparece por último el viejo Ugo, que recibió la bala que iba al pecho de su hijo. Esa es la poesía contra el ejército, porque mi novela es antimilitarista, por eso en Cuba nunca me la han querido publicar.

El final, en el que se ve la punta de los cabellos de Anabelle, es muy importante, porque es para sugerir que es un viaje físico, no un viaje poético.

Al igual que en la novela de Eliseo Alberto, en la que se mezclan la realidad y la fantasía, su vida está llena de fantasía, principalmente su infancia, que de algún modo le ha servido como principio creador para esta novela. El gusto por la fantasía en Eliseo Alberto es una herencia directa de su padre, quien lo orientó hacia sus primeras lecturas infantiles, que estuvieron llenas de elementos fantásticos, y que posteriormente alimentarían su propia literatura.

En *La eternidad por fin comienza un lunes* existen varias referencias a episodios realtados en esta charla sostenida con Eliseo Alberto; sin embargo es difícil deslindar

cuáles son los que pertenecen a la fantasía de la novela y cuáles pertenecen realmente a su vida; lo que sí es claro es que la infancia de Eliseo Alberto es una época de su vida que recuerda con especial cariño y que su novela *La eternidad por fin comienza un lunes* es un modo de revivirla.