

## *La perspectiva del espectador y la hiperactividad interpretativa, la confluencia de dos autores vanguardistas*

La reivindicación de la vanguardia desde el corazón de la postmodernidad esconde en nuestro actual momento crítico algo de tributo indeciso, de homenaje encubierto a una manera de mirar el mundo que ha marcado una nueva epistemología<sup>1</sup>. La conciencia crítica de la postmodernidad empieza a volver su mirada cansada a las instituciones de las décadas de los veinte y treinta en busca del origen de sus rasgos más distintivos: la fascinación por las mediaciones. Sólo desde la acusación vanguardista de un vacío esencial de la representación y su respuesta prolífica de mediaciones se desemboca en la cultura postmoderna de la *hiperrepresentación* en la cual, no ya la obra, no ya el texto, la realidad misma comienza a ser representada como una red infinita de representaciones.

La vanguardia entró en la ruptura de la plenitud referencial realista desde lo que Susan Langer denomina «la sugestión de la comunidad básica de las artes» dada por «el hecho de que la ilusión primaria de un arte puede manifestarse como un eco, como una ilusión secundaria en otra<sup>2</sup>». Las *Memorias Sentimentais de João Miramar* (1924) de Oswald de Andrade, figura clave del

---

<sup>1</sup> El gesto se repite en la historia de las ideas: recordemos a su vez el tardío y vacilante reconocimiento del romanticismo por la modernidad.

No es el objetivo de este estudio entrar en el fructífero debate sobre la (post)modernidad en el complejo contexto cultural de América latina. Para el enfoque particular del papel jugado por las vanguardias en esta difícil negociación de las representaciones en las culturas latinoamericanas, remito a las colaboraciones de Néstor García Canclini, Víctor Bravo, Ticio Escobar y Luis Britto-García en el número monográfico dedicado por *South Atlantic Quarterly* (3, verano 1993) al tema de Postmodernismo, centro y periferia; del mismo año el volumen fundamental de *Boundary 2* editado por John Beverly y José Oviedo; consúltese asimismo el estudio recopilado por Herman Herlinghaus y Monika Walter bajo el título *Posmodernidad en la periferia*.

<sup>2</sup> La cita indirecta se recoge en Haroldo de Campos «Superación de los lenguajes exclusivos» (298).

Modernismo brasileño, y la novela *Estrella de día* (1933), obra clave del padre del movimiento vanguardista mexicano de los *Contemporáneos*, Jaime Torres Bodet, ofrecen una oportuna lectura comparativa para ilustrar una de las operaciones fundamentales de la metamorfosis textual verificada por la vanguardia y su trascendencia en la narrativa latinoamericana posterior: el discurso cinematográfico<sup>3</sup>. En ambas novelas la ilusión artística que reta con más audacia a la narratividad es la de la imagen cinematográfica, en tanto que expresión triunfante de la máxima desrealización. La instrumentalización del lenguaje y técnicas del cinematógrafo en la prosa quiere provocar la sugerencia de la imagen autocreada. El mágico *efecto de lo real* del cinematógrafo se ofrece en la prosa de vanguardia como modo de representación autnomásico de su autorreferencialidad inherente. Si «lo esencial está en pasar con fluidez de una realidad a otra»<sup>4</sup> el cine posee el lenguaje secreto de esta articulación. La analogía cinematográfica, más allá de una mera intuición expresionista, se revela como un profundo proceso de investigación narratológica en la prosa de Bodet y Andrade<sup>5</sup>. La alianza de estrictos criterios narratológicos con iluminadores principios estéticos de la teoría de la vanguardia permite averiguar el complejo proceso textual que el lector recibe con la claridad de una limpia proyección.

*Estrella de día* y las *Memorias* se relacionan dentro del conjunto de la novela vanguardista latinoamericana por su peculiar combinación de las técnicas narrativas y de focalización que ambas gestionan desde una transgresión del canon narratológico elegido en primera instancia<sup>6</sup>. En la novela de To-

<sup>3</sup> La obra prosística de Oswald de Andrade ha generado un riguroso discurso crítico entre el que cabe destacar los estudios ya clásicos de Antonio Cândido y Haroldo de Campos. Asimismo David Jackson ha desarrollado magistralmente la línea de reflexión sobre las *Memorias* como escritura de la experiencia de crisis que emerge de la parodia más radical, proporcionando una excelente base para la averiguación de nuevas perspectivas sobre la solución estética entre arte y universo social que esta obra postula.

Durante las dos últimas décadas la obra de Torres Bodet, y de los *Contemporáneos* en general no ha sido olvidada por los estudiosos de la vanguardia latinoamericana (Pérez Firmat, Burgos, Forster, Miller y más recientemente Unruh), pero no ha sido *Estrella de día* uno de los textos privilegiados. La singularidad de *Margarita de Niebla* y *Proserpina rescatada* desvió la atención investigadora de otros textos novelísticos de la figura precursora de los *Contemporáneos*. El género en sí de la prosa vanguardista ha tenido que ir ganando, con no pocas dificultades, un espacio crítico frente a la competencia poética. Margarita Vargas ha recordado el acercamiento a su prosa. Su propio planteamiento de lectura para el grupo vanguardista mexicano en su labor narrativa es un «estado de pérdida» y desacomodo que impone al lector el texto y la crisis que abre en su relación con el lenguaje que, junto con la abundancia de imágenes, es un tipo de experiencia que asociamos con la poesía.

<sup>4</sup> Desde la confidencia del narrador de Bodet en el relato «Nacimiento de Venus» (243).

<sup>5</sup> Intimamente emparentado con este esfuerzo de narratividad cinematográfica y sus implicaciones epistemológicas hemos de mencionar a *Cagliostro* (1934) de Vicente Huidobro.

<sup>6</sup> Fernando Burgos señaló en su análisis de *Proserpina rescatada* lo que denominó «deslímite polivalente del personaje y de la narración» (147). Su interés en «la textura polifónica del personaje» (146) no deja de tener relación con el objetivo del presente estudio —implicado en cuestiones del desdoblamiento narrativo— pero Burgos se fundamenta en el concepto de «me-

rres Bodet el narrador en tercera persona está camuflando el protagonismo de un yo que impone su visión del mundo y filtra el texto desde su peculiar percepción, mientras en la obra de Andrade el monólogo interior exacerbado del personaje locutor extralimita su introspección hasta hacerla efectiva desde las coordenadas de la onmiscencia. La clave de ambos fenómenos reside en primer lugar en el manejo de la focalización con el relato provocando los procesos inversos de subordinación intimista del narrador plenipotenciario a su microcosmos (*paralipsis*) en *Estrella de día* y el fenómeno opuesto de macrodilatación panóptica (*paralepsis*) en las *Memorias* de Andrade <sup>7</sup>. Desde la proyección de dos mecanismos contrarios ambas novelas coinciden en su intención estética: la trascendencia del desafío a la categoría narrativa formalizada que está definiendo para el lector una posición decodificadora única, creada en ese movimiento esencial del código diegético y que denominaremos respectivamente *la perspectiva del espectador* y *la hiperactividad interpretativa*. En ambas novelas el sujeto es un fenómeno de percepción: en *Estrella de día* el yo necesita de la distancia de seguridad del observador, quedar fuera de la escena; en las *Memorias* requiere por el contrario ser conciencia implicada en lo que existe. En la medida en que el presente trabajo incide en el análisis de la situación de lectura que el texto sugiere para su acceso y el efecto significativo que esta elección tiene para la imagen del sujeto narrativo en la obra, se relaciona con los intereses de Pérez Firmat en «el puesto privilegiado de observación» en que el texto vanguardista incide como prioridad (87) <sup>8</sup>.

Pero el proceso textual que enfrentan ambos textos no adquiere un sentido completo desde exclusiva lógica del comportamiento narrativo. Las inflexiones narrativas profundizan su capacidad significativa al volverse identifi-

---

táfora de la transformación» (141) desde las valoraciones de A. Hausser, un camino muy distinto al nuestro. Por otra parte, nuestra invocación del análisis narratológico ha de entenderse siempre como instrumental retórico reorientado a la poética de la percepción del ideario vanguardista.

<sup>7</sup> De acuerdo a las postulaciones de Gérard Genette sobre el doblete narración/campo focal en *Figuras III*: «Los dos tipos de alteración concebibles consisten bien en dar menos información de la que en principio es necesaria, bien en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto. El primer tipo tiene un nombre en retórica (...) se trata de la omisión lateral o *paralipsis*. El segundo no tiene nombre aún; lo llamaremos *paralepsis*, ya que se trata no de dejar (-lipis, de *leipo*) una información que habría que tomar (y dar), sino, al contrario, de tomar (-lepsis, de *lambano*) y dar una información que se debería dejar (249-50).

<sup>8</sup> Mi aproximación a la obra literaria de vanguardia como texto metapoético que «manifiesta» sus propias claves de lectura, guarda una total afinidad con el tipo de encuentro retórico y cultural con el corpus vanguardista propuesto por el reciente y ya definitivo estudio de Vicky Unruh, *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters* (cfr. especialmente el capítulo segundo, «Outward Turns of the Vagabond Eye/I: The Vanguard's Portraits of the Artist», 71-124). Tanto la novela de Bodet como la de Miramar que nos ocupan forman así parte del género de historias de vida o autobiografía ficcional llamadas a explorar la relación del artista con el mundo que lo rodea. La comparación de ambos textos como modelos de las vanguardias nacionales mexicana y brasileña intenta, no obstante, aportar un nuevo contraste al abigarrado perfil de la actitud vanguardista en Latinoamérica.

cables con maniobras de la técnica cinematográfica. Juegos de poder entre ojo y voz hablan de experiencias de *montaje*. Se trata de extenuar la voz para rendirla a la mirada. El cine como actitud de la textualidad articula una escritura narcisista que sólo puede *ver* al *verse*. La ambición de escritura que designa lo que refleja es el reflejo mismo, la autoproyección como acto de conocimiento. «Lo real» (como categoría lacaniana de lo identificado por la percepción) no espera silenciosamente la venida de quien pueda reconocerlo como poder signifiante, sino que el signo se constituye por un acto de conocimiento, como el yo se constituye en su imagen <sup>9</sup>.

En *Estrella de día* y las *Memorias Sentimentais de João Miramar* el argumento se reduce a secuencias mínimas de acción. Enrique, el protagonista de Torres Bodet, cae en un progresivo enamoramiento de Piedad, joven mexicana emparentada con su amigo Oscar, convertida en descubrimiento del gran Hollywood. Enrique no conoce a Piedad, pero va desarrollando para ella una figura meticulosamente alimentada como fanático de la pantalla. El amor le lleva a un cuestionamiento vital integral que afecta a la posición sobre sus propios orígenes (herencias paterna y materna) y su toma de postura frente al mundo. Finalmente se le presenta la ocasión de realizar su hasta entonces ilusión amorosa encontrando cara a cara a Piedad. Las *Memorias* son, como su nombre indica, una novela de formación. Empiezan como diario impresionista de la niñez que alberga toda la reserva de sensibilidad del futuro artista, quien tomará nombre con el viaje a Europa, rito iniciático de la vanguardia. La serenidad del Viejo Mundo devuelve a Miramar a un Brasil imprevisible debatido entre simulacro y deseo. La novela evoluciona a crónica y divide al protagonista en una figura bicápite que parece guardar a lo largo de la obra la imagen de su destino. La de Miramar se convierte en la historia de una competencia: la versión mítica de una vida auténtica desde y para el cine y la solución falsa y reductora de la cotidianidad. Es el sueño creador acosado por la sátira de las costumbres. Fetichismo y mitomanía, la trama incidental de estos episodios en la vida de Enrique y Miramar, sin embargo, llega más allá de su anécdota como caracteres de una historia precaria: es la aventura del propio conocimiento desde la fe en que la realidad tiene estructura de ficción. Y por debajo de ella esa otra aventura «técnica» que dio la oportunidad única de representar semejante proceso.

Al abrir la primera página de *Estrella de día*, el lector crítico, apoyándose en un criterio narratológico básico, puede tener la tentación de clasificar la situación narrativa como una posición totalmente ajena al mundo representado (heterodiegética y extradiegética). Muy pronto, sin embargo, la novela descubre una estrecha intimidad entre el narrador y su protagonista que

<sup>9</sup> Es de esta forma que la vanguardia «ve» sobre la ceguera del código realista: «Textualism promotes the self-conscious construction of wholeness, and hence the awareness of that constructedness. Realism as it is traditionally understood promotes a self-evident wholeness that it is not even noticed but merely assumed (Mieke Bal, 509).»

comparten una misma percepción del mundo y el lenguaje y la técnica metonímica que la expresa, de donde la tentativa de un distanciamiento narrador-personaje tiene el efecto paradójico de hacernos sentir que nos encontramos ante el auténtico punto de vista de una primera persona solapado en la tercera. Podría hablarse de una figuración de la voz narrativa como *máscara*. La llave para subvertir de esta forma a un tiempo los códigos de la primera y tercera persona la proporcionan, como ya se ha mencionado, las maniobras de la focalización (*paralipsis*). Llevado por esta instancia narrativa ambivalente (escisión del punto de vista y el dominio sobre el discurso, originariamente vinculados), el relato puede progresar desde el modelo del relato cinematográfico y valerse de una estrategia metonímica de caracterización que es inherente al mundo narrador. Desde esta versión textual «cinematográfica» (y el cine es uno de los lenguajes de la idolatría) la novela proyecta el proceso de autodefinition de su protagonista a través de una historia de amor vivida como un culto privado y fetichista.

El relato pertenece a un narrador en tercera persona que actúa con las implicaciones de una autodiégesis (el modo que representa está insertado en su representación sin ser distinto de ella; forma parte a título de elemento de su propia designación). Las dos clases que sustentan este subterfugio narrativo son la identificación del narrador y el personaje (en base al código sémico) y la reducción paraléptica del campo focal del primero a los límites del segundo. La voz narrativa delata en su lenguaje la personalidad de Enrique; de sus tendencias «a la poesía narrativa, la historia romántica y la erudición novelesca» (42) se contagia la habilidad descriptiva del narrador:

Iba a hablar de Piedad. Lo que otros amantes describen en octosílabos —o con semifusas—, lo que Petrarca salvó de Laura en el *Cancionero* y Beethoven encerró de Julieta Guiciardi en una sonata, iba él a dejarlo caer, con infinitas precauciones, en el oído de Oscar (38).

Las comparaciones sobre elementos materiales del lenguaje son especialmente significativas en este sentido de las preferencias librescas de Enrique (el símil de la ciudad-biblioteca, 46; los días lluviosos interpolados «como una cita errónea de agosto (...) entre el texto puro de octubre y los párrafos lípidos de noviembre», 51; hablar con Rafael es «dialogar con un palimpsesto»), (64) y sobre todo descubren al cinéfilo:

Caminaba despacio, con un andar indescriptible, leve, distante. Indescriptible, pero no desconocido. El andar de Cosette en *Los miserables...* (67).

El discurso del narrador explaya al personaje, lo clarifica, adopta su percepción, su conocimiento, su visión del mundo con sospechosa coincidencia. La focalización abre una vía comunicativa que da un espacio de compatibili-

dad y complementariedad a ambas instancias. El narrador, capaz en virtud de su nivel diegético de una focalización panorámica y pancrónica sin restricciones en lo cognoscitivo, objetivo en lo emotivo, se pliega para narrar sólo para y desde lo que de Enrique percibe: es la focalización interna del protagonista la que ordena la ideología interna y dominante. La única prueba de fuego para esta propuesta se encuentra, sobre todo, en el final del relato con un brusco giro hacia Piedad como nuevo focalizador. Pero el aparente cambio de foco es un efecto trucado. El discurso continúa manteniendo a Enrique presente; la interiorización en Piedad es una introspección simulada desde la identidad que Enrique le ha asignado hasta ahora, no desde la propia:

Ella, que aprovechaba de cada una de sus recreaciones una experiencia del cuerpo, una expresión del rostro, una fatiga del alma. (Se trata del mismo proceso de recolección fetichista que Enrique practica con su ídolo.)

.....  
No le veía. De aquel inmenso cuerpo callado, sólo reconocía la presión de los dedos, metálica y elocuente. Cinco en su mano derecha, los otros cinco en el centro de su cintura. Nada más. Todo el resto del hombre se había borrado, parecía estar esperando un contenido distinto. El que su fantasía quisiera darle. ¿El de quién? (72-73, 76).

Así como antes construyó una vida y un mundo para Piedad, Enrique inventa ahora para ella una conciencia que lo reciba en el encuentro final. Estas últimas secuencias corresponden a un imperativo anunciado poco antes por el narrador: «Tenía que formarse, en seguida, una opinión de Piedad» (69); ante la inminencia del ser de carne y hueso, son un primer ensayo de darle vida.

La elección de la tercera persona permite al yo jugar con un contrapunto irónico sobre sí mismo pero, sobre todo, beneficia a su comportamiento narrativo al permitirle la perspectiva ulterior a los hechos y el poder para hacer de la *historia* algo flexible y maleable que le conceda en el proceso narrativo imitar el modelo del montaje cinematográfico. El resultado en el *récit* conjuga la inmediatez de la escena y la recreación libre de la memoria sin perder el hilo con el pasado. La focalización interna hace posible la posición de la cámara en la sincronía, limitada al presente. Esta elección permite crear el efecto de la encarnación de Piedad, mantenerla en imagen que se gana progresivamente corpórea. El dinamismo que sacrifica por ello se recupera en el despliegue del narrador con poder pancrónico y libertad de movimientos a nivel organizativo; temporalmente externo a la historia, cuando comienza su narración sabe el final. El proceso espacial y temporal del texto responde por otra parte a un narrador entrenado por el personaje que lo alienta a la lectura de imágenes y al ensamblaje metonímico de planos. En ocasiones podemos verlo «rodar»:

Desde el fondo de la terraza en que la vio surgir, Piedad se acercaba despacio, para un *close-up* habilísimo. De cada una de sus experiencias de actriz aprovechaba un detalle: la sonrisa de Asunta en *El siciliano*, la indolencia de Sara en Bagdad (67).

Hemos visto la coherencia interna de un plan narrativo en el texto de Torres Bodet. En Brasil, pocos años antes, el padre de esa voraz visión del mundo que es *Antropofagia* intuye la misma lógica del riesgo narrativo. El factor que delata en las *Memorias Sentimentais de João Miramar* el conflicto de la situación narrativa es también una cuestión de foco y concretamente la peculiar orientación cognitiva y emotiva del focalizador hacia lo focalizado que la novela presenta. El discurso mayoritario de la novela de Oswald de Andrade aparece como el monólogo interior del protagonista que en términos de enfoque se explica como un focalizador interno que hace de su propia vida interior el objeto focalizado. Es ésta en principio la única posibilidad de lo focalizado internamente accesible al focalizador interno. Lo interesante es que en las *Memorias* el registro convencional se rompe y el focalizador atenta contra los límites del mundo psicológico que su condición le impone. La primera persona aprovecha la doble instancia que conjuga (yo de la narración/yo de la experiencia) para aventurar su campo focal al dominio psicológico de otros personajes —paralepsis— lo que sólo está en manos de un focalizador externo. Las secuencias en las que el personaje monologante hace uso de sus facultades hiperinterpretativas son el registro fundamental de la segunda mitad de la novela, pero aun en sus primeras páginas se ensaya uno de los efectos más logrados de esta estrategia de distanciamiento. En la secuencia sexta, tras un encuadre de continuidad metonímica sobre «María da Glória» la cámara retrocede vertiginosamente en un movimiento preciso de posición narrativa como forma de extrañamiento: «la na frente bamboleando maleta pelas portas lampiões eu menino» (62). La peculiar entonación que el lector percibe en el cierre del pasaje proviene de la conjunción de una voz guía o marco y otra implicada en la historia como su centro sin dejar de ser su narrador y sin rupturas. Pronta a realizar ese salto de nivel diegético que supone la apropiación de la omniscencia para un focalizador en primera persona dentro de una narración simultánea, la novela ofrece un ensayo o toma de desdoblamiento de la primera persona locutiva en un narrador (focalizador externo) que subordina su naturaleza de personaje a una metadiégesis. La actuación de la primera persona, supuestamente limitada a una progresión horizontal de niveles narrativos, pretende inducir a un desarrollo vertical por un truco de desdoblamiento. Esta fisura con complicidad de ambas partes vuelve a insinuarse en la secuencia octava empezando a acuñar el gesto irónico que va a ser imprescindible en el posterior desarrollo de la novela:

No silêncio tic tac da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza. Nunca mais vi o Seu Carvalho que foi para o Inferno (63).

En su segunda mitad las *Memorias* utilizan este contrapunto irónico reformulado como filtro que delimita la incompatibilidad entre subjetividad y mundo social. Asistimos a la superposición de dos discursos, dos bandas filmicas que guardan entre sí la relación antitética del fotograma y su negativo. La lente de Miramar es bifocal. Uno de sus planos se activa cuando la realidad gravita hacia el desco para rescatar del mundo empírico ese elemento descontado de las cosas y constituido en signo por el conocimiento de la mirada; representación que se representa y le representa y que elige para empezar a narrarse.

La banda alternante viene a ser la grabación de esa realidad inaprehensible, resistente, que permanece como signo de institución frente a la que sólo es posible mediar con el vacío. En este espectro visual y discursivo no hay espacio combinatorio de análisis y autoaveriguación a través del cual la realidad pueda darse en lo que es. La palabra amorfa, el ruido, el estruendo lingüístico, la estridencia de este mundo se aglomera en el objetivo convertido en un gran angular que la reproduce hinchada, abombada en su carácter grotesco. De nuevo la vanguardia acude para representar la combatividad de su causa en una pugna discursiva transcrita en términos de contexto cinematográfico. El enfrentamiento genérico de las *Memorias* tiene su correlato en la década de los veinte en la lucha de las tendencias realista y formativa que protagonizaron el nacimiento del cine. Encarnadas en los prototipos de Lumière y Méliès respectivamente como tesis y antítesis de un medio, parecen convocadas por el texto de Andrade para identificar e incluso privilegiar ciertas visiones del mundo. Por su gusto en las exposiciones múltiples, la sobreimpresión y el montaje, como se verá más adelante, Miramar se revela como un discípulo de la imaginación artística de Méliès. Intenta negar la percepción pública con su punto de vista omnímodo y antropofágico y desacreditar la realidad social que le rodea desde la invalidez del código que sirve para representarla. Como señala W. Earle (34) la ansiedad realista del primer cine se fundamenta en lo que podría denominarse «a public availability of perceptual realities» en el sentido de que «a reality for my perception has the inherent meaning of something there *for other senses and other perceivers too*»; necesidad de un consenso «in order to extinguish the lurking anxiety that the real world is nothing in the first place but a delusive fiction» (32). Esa satisfacción en evidencias plausibles a la que responde el realismo cinematográfico es propiamente el «reverso» del ideario vanguardista y como *tal* aparece representado en la prosa de Andrade (de ahí que habláramos de película/negativo como metáfora de una textualidad).

Y de hecho para Miramar la película realista no tiene naturaleza de verdadero cine, se asemeja sospechosamente más al teatro en una decadente versión finisecular. Echando mano de las posibilidades de extralimitación narrativa de que disfruta, el narrador de las *Memorias* convoca al teatro decimonónico como una insinuación de la falsedad del género (cfr. secuencias 103; 129, Acto III; Cena I; 160, donde el narrador da voz al discurso del



doctor Mandarin Pedroso en un efecto de auténtico ventrilocuismo). Con el recurso a la teatralidad, Miramar, en su doble pasaporte de narrador-personaje, actúa frente a su mundo social como el otro que constituye su espectáculo y se lo da como objeto. En el registro donde la vida es imitación de una imitación, el teatro no ilustra el mundo, la vida social viene a representarse en el código dramático como histrionismo, como tonalidad y kinesia porque no hay espesor esencial, sino sólo alternativa gestual. Reiteración desesperada contra afirmación, politización del gesto contra autonomía. Hay por tanto un compromiso ideológico entre arte y praxis vital, un plan de calculada trascendencia en ese tomar la voz en los paréntesis marginales que ordenan la representación (lo que definimos en otro momento como paralepsis). En términos de representación, la posición narrativa diseñada en las *Memorias* se mueve en lo que Foucault llamaría una «dimensión sagital» (20) reinando en el umbral de dos visibilidades incompatibles —representante o representado, réplica o estilización—, visto en su ver, emisario de un espacio evidente y oculto —hiperreal—, recusando con su solidez la competencia de las máscaras.

La proyección de la figura narrativa en la novela de Andrade adquiere, sin embargo su mayor poder significativo no en su función descalificadora, sino en su función creadora de mundos. Con la transgresión de las fronteras del monólogo interior ortodoxo, el texto hace algo más que dar entrada a la representación de la realidad estricta; quiere dar forma a la actuación de una conciencia hiperactiva que no puede quedar encerrada en los estrechos límites de su pequeño universo psicológico. Este ejercicio mental incesante necesita desplegarse de forma totalitaria, no conoce las fronteras de lo personal. Leer al yo, leer al mundo, leer a los otros, no permitir los intervalos de la inferencia, del vacío, leer, interpretar en una búsqueda frenética de sentido porque para el yo vital no hay espacios en blanco. Violando la regularidad de la cámara mediante la apertura paraléptica de la focalización, el yo consigue el privilegio de absorber en sí el universo diegético sin pagar el precio de todo poder superior: la objetividad. Desde el punto de la representación el sujeto penetra en el mundo representado conservando su pureza ficcional. Frente a la mortalidad de la realidad física, involucrar en uno al mundo desde la transfiguración y la metamorfosis es sobrevivirse. A través del cine como medio de lo surreal el narrador de las *Memorias* puede actualizar, ejecutar lo fílmico como discurso performativo de la realización máxima de su subjetividad.

La manera en que Miramar *filma* lo real está inspirada en la magia de Méliès pero también en los presupuestos sobre el montaje de Eisenstein. Para el teórico del cine mudo, el montaje más eficaz es resultado de la «colisión» de dos tomas conflictivas de forma que «se crea una realidad nueva y dinámica en la mente perceptora, mediante la asociación insólita, por medio de la yuxtaposición, de palabras o escenas normalmente lejanas» (De Costa, 69). Esta descripción del montaje según Eisenstein revela la más íntima inte-

riorización de lo cinematográfico en la novela: el conjunto de metáforas que se incorporan al texto en su visualidad radical como sobreimpresión o trucajes de corte surrealista:

Vi-o entre um italiano e uma casquette loura no intervalo dos guindastes negros do cais que agitavam braços de despedida.

.....  
 Partimos do trem e de trolley para a Nova Lombardia encharcada de chuva entre coqueiros desgrenhados por shampoings de tempestades (73, 163).

Sobre la imagen de un texto «que entra por los ojos» se yuxtapone en una suerte de transparencia surreal, la imagen visionaria creada por el poder de la asociación metafórica. De esta forma en el episodio titulado «Bolacha María» una máquina de coser se convierte en una locomotora que a su vez es proyección del deseo en las formas del cuerpo femenino, redondeándose la secuencia al recuperar el lenguaje corporal que entró como referencia desde la golosina del título. Por otra alianza de sentidos en este comportamiento textual el sonido puede corporizarse, hacerse imagen: «E tu surges através de um fox-trot errado e da lenda» (104). Todo el paisaje de lo real se asimila al sentido de la mirada: «O lago gilete monoculara para o sol entre litografias convexas» (85). El relato ejemplifica como una constante lo que Ortega llamaba para el arte nuevo «realizar la metáfora», hacer de ella la res poética, «no vamos de la mente al mundo sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo» (78). El encuentro concordante de lo independiente en sí supone una clave de libertad que pretende acceder al «poder de repetir lo extraordinario» (Bürger, 126-27).

El sentido de lo visual fílmico tiene otras muchas articulaciones en el texto de Andrade, el repertorio es amplísimo: fundido en negro («A costa brasileira depois de un pulo de farol sumiu como un peixe. O mar era um oleado azul», 76); reducción diafragmal («O furo do ambiente calmo da cabina cosmorava pedaços de distância no litoral» 75); encuadre (106), el efecto dinámico del viaje en tren (79) como dinamismo de la imagen que juega con el impulso de un rudimentario «wipe» (Metz, 154) donde la imagen presente desaparece como borrada por el empuje de la que le sucede; no falta el «zoom», «shifting» y otros avances y movimientos de cámara (91), la técnica metonímica del primer plano conformando múltiples fotogramas cubistas. Son todos los recursos de la denominada «subjective camera technique» en la teoría de la narratividad cinematográfica que Seymour Chatman describe desde la posición del lector/espectador como: «identify our vision with the character's, positioning his camera's lens not only along side the character, but inside, literally behind his eyes» (160). La posición narrativa en una de sus últimas conjugaciones puede por tanto llegar a implicar al propio receptor del texto.

La metamorfosis textual de las *Memorias* va en este sentido más allá de la experimentación del relato de Bodet. En *Estrella de día* el cine es un metalenguaje que permite reescribir la experiencia. En la novela de Andrade el proyecto de desrealización es más penetrante y afecta a la totalidad de la praxis. Interesa no sólo la naturaleza delicuescente de lo filmico en sí, sino los varios efectos ópticos obtenidos por su manipulación, pues, como observa Christian Metz: «the images of films have objects for referents, the optical effects have, in some fashion, the *images themselves*» (151, el subrayado es mío).

*Estrella de día* de Jaime Torres Bodet y las *Memorias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, presentan íntimas conexiones como textos de vanguardia. El análisis narratológico de ambas obras revela en la relación de los sistemas narrativos y focalizador una misma intención de estilo. La focalización actúa en las dos novelas como significante del código diegético que define posiciones precisas para la deconstrucción del texto, enclaves desde los que el lector puede incorporarse como productor del mismo, cribando la afluencia de connotaciones. Al tiempo, este desarrollo textual puede considerarse en tanto que dibuja la trayectoria del sujeto como formación discursiva, y nos remite a la idea de Cohan y Shires de que éste debe ser entendido como el efecto de significación que emerge del tejido de estructuras que rivalizaron en el texto (133-48). Andrade propone el sujeto como intérprete activo que se apodera del lenguaje del mundo desde el discurso metafórico del yo, traductor de la realidad en un producto artístico. La subjetividad es el «irreal continente» con que el artista «aumenta el mundo»<sup>10</sup>. En relación a categorías representacionales se podría señalar un cierto «quijotismo» en *Miramar*, pues la gran hazaña quijotesca como la ha definido Foucault es la de «transformar la realidad en signo» (54). Detener la obligación del deber-ser, frente a lo-que-es, convertir la ficción en el poder representativo del lenguaje es el presupuesto final del quijotismo a lo *Miramar*. Frente a su voluntad de acción, el sujeto de Torres Bodet es un contemplador. Su opción es mantener la acción intelectual como un movimiento del yo al objeto que no interfiera sus mutuas fronteras. La perspectiva del espectador permite operar imaginativamente sobre lo real para seleccionar tan sólo lo que permita una mirada de artífice. El placer estético necesita de la separación no de la simbiosis: el proceso elegido no es la interpretación sino la idealización, pero es igualmente un proceso sustitutorio. En cualquier caso, ambas novelas comparten la tensión entre la forma neutral de lo real y su versión artística por el uso instrumental del lenguaje. Ambas coinciden en demostrar la idea de Ortega de que, para el espíritu vanguardista, de la realidad sólo debe conservarse lo necesario para identificar su metamorfosis.

---

<sup>10</sup> Parafraseo, evidentemente, a Ortega.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke: «De-disciplining the Eye», *Critical Inquiry*, vol. 16, núm. 3, Spring, 1990, 506-16.
- Beverly, John, y Oviedo, José, eds.: *The Postmodernism Debate in Latin America*, Boundary 2, Duke University Press, Fall, 1993, vol. 20, núm. 3.
- Burgos, Fernando: «Proserpina rescatada: Metáforas de una metamorfosis», *De la crónica a la nueva narrativa mexicana: Coloquio sobre la literatura mexicana*. Merlin Forster y Julio Ortega eds. Oaxaca, México, Oasis, 1986, 138-144.
- Campos, Haroldo de: «Miramar na Mira», en *Memórias Sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*, vol. 2 de *Obras completas de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, xi-xiv.
- : «Superación de los lenguajes exclusivos». César Fernández Moreno coord. *América latina en su literatura*. Unesco, Siglo XXI Editores (1972), 1984, 279-300.
- Cándido, Antonio: *Literatura e Sociedade: Estudo de teoria e história literária*, 6.<sup>a</sup> ed. Sao Paulo, Nacional, 1980.
- Cohan, S., y Shires, L. M.: «Decoding Texts: Ideology, Subjectivity, Discourse», *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction* (New York, Routledge, 1988), 113-48.
- De Andrade, Oswald: *Memorias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.
- De Costa, René: «El cubismo literario y la novela filmica: *Cagliostro* de Vicente Huidobro», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año III, núm. 6, segundo semestre, 1977, 67-79.
- Earle, W.: «Revolt Against Realism in the Films», Mast, Gerald and Cohen, Marshall, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York, Oxford University Press, 1985, 30-41.
- Forster, Merlin: «La obra novelística de Jaime Torres Bodet», Beth Miller ed., *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. México, UNAM, 1976.
- Foucault, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI editores, 1990.
- Genette, Gérard: *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.
- Herlinghaus, Herman, y Walter, Monika, eds.: *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín, Langer Verlag, 1994.
- Huidobro, Vicente: *Cagliostro*. Santiago, Zig-Zag, 1934.
- Jackson, K. David: «Vanguardist Prose in Oswald de Andrade», Diss. University of Wisconsin, 1973.
- Metz, Christian: «Trucage and the film». Mitchell, W. J. T. ed. *The Language of Images*. The University of Chicago Press, 1980, 151-70.
- Miller, Beth. ed.: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. México, UNAM, 1976.
- Navarro, Desiderio ed., y Jameson, F., introd: «Postmodernism: Center and Periphery», *The South Atlantic Quarterly*, Duke University Press, Summer 1993, vol. 92, n. 3.
- Ortega y Gasset, José (1922): *La deshumanización del arte*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, 47-94.
- Pérez Firmat, Gustavo: *Idle Fictions*. Durham, Duke University Press, 1982.
- Torres Bodet, Jaime: «Estrella de día», en *Narrativa completa*, v. 2. México, ed. Offset, 1985, 9-77.

Unruh, Vicky: *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.

Vargas, Margarita: «Las novelas de los contemporáneos como *textos de goce*», *Hispania*, 1986, v. 69: 1, 40-44.

NIEVES MARTÍNEZ DE ALCOZ