
Humo (2017), de Gabriela Alemán: estudio de los parecidos y de la intertextualidad con Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo e Hijo de hombre (1960) de Augusto Roa Bastos

Auteur : Legardien, Charlotte

Promoteur(s) : Vanden Berghe, Kristine

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13948>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

***Humo* (2017), de Gabriela Alemán: estudio de los parecidos y de la intertextualidad con *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo e *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos**

Mémoire présenté par Charlotte LEGARDIEN en vue de l'obtention du diplôme de Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Sous la direction de Kristine VANDEN BERGHE

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quisiera darle las gracias a mi tutora, la profesora Kristine Vanden Berghe, por haberme hecho descubrir y amar la literatura hispanoamericana a través de sus asignaturas y por haberme dado la posibilidad de trabajar sobre un tema que me apasiona. También me gustaría expresarle mi gratitud por su disponibilidad, por el tiempo que ha dedicado a leer y corregir mis textos, y por sus consejos.

Agradezco al profesor Nicolas Licata sus observaciones y recomendaciones, que han sido de gran ayuda, así como toda la información que me ha facilitado sobre *Humo* y su autora.

Estoy muy agradecida a la profesora Edurne Jorge Martínez de la Universidad de Murcia que amablemente se prestó a leer mi trabajo y a realizar las correcciones lingüísticas oportunas.

Finalmente, me gustaría mostrar mi agradecimiento a mi familia y a mis amigos que me apoyaron a lo largo de mi carrera, en particular a Arthur, Christian, Dona, Maria, Marie y Marine. Sin ellos, la realización de este trabajo no hubiera sido posible.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. BASE TEÓRICA.....	7
2.1. Roland Barthes y la muerte del autor.....	7
2.2. Barthes, ¿lector de Borges?.....	10
2.3. El papel del lector.....	13
2.4. El lector como detector de paralelismos y huellas intertextuales.....	14
3. PARECIDOS E INTERTEXTUALIDAD.....	21
3.1. La oralidad.....	21
3.1.1. El concepto de oralidad.....	21
3.1.2. La ficcionalización de la oralidad en <i>Humo</i> y en <i>Pedro Páramo</i>	23
3.1.2.1. Una multitud de voces.....	24
3.1.2.2. Un mundo de sonidos.....	26
3.1.3. La ficcionalización de la oralidad en <i>Humo</i> y en <i>Hijo de hombre</i>	31
3.1.3.1. Los mitos, las creencias y los cantos.....	33
3.1.3.2. La oralidad en el plano lingüístico.....	36
3.1.3.3. Personajes letrados e iletrados.....	41
3.2. Los niveles diegéticos.....	43
3.2.1. Gérard Genette: <i>Discours du récit</i>	43
3.2.2. Esquema de las narraciones en <i>Humo</i>	46
3.2.3. Paralelismos narrativos entre <i>Humo</i> y <i>Pedro Páramo</i>	47
3.2.4. Paralelismos narrativos entre <i>Humo</i> e <i>Hijo de hombre</i>	56
3.3. La estética fragmentaria.....	57
3.3.1. El fragmento: una noción compleja.....	57
3.3.2. El fragmentarismo como semejanza estética entre <i>Humo</i> y <i>Pedro Páramo</i>	63
3.3.3. El fragmentarismo como semejanza estética entre <i>Humo</i> e <i>Hijo de hombre</i>	71
4. CONCLUSIÓN.....	80
5. BIBLIOGRAFÍA.....	86

1. INTRODUCCIÓN

«Chaque livre est l'écho de ceux qui l'anticipèrent ou le présage de ceux qui le répéteront¹» escribe Michel Schneider (1985: 81). Esta cita sugiere que podemos concebir la literatura como una constante reescritura, lo cual supone que un autor se nutre de sus lecturas para crear una obra literaria que oscila entre recuperación y novedad. Cada texto allana el camino a otros y da lugar a una creación continua y continuada. De acuerdo con Tiphaine Samoyault, cada obra forma parte de una genealogía literaria que se puede comparar con un árbol con un número infinito de ramificaciones cuyas filiaciones se despliegan tanto de manera horizontal como vertical (2014: 5). Desde nuestro punto de vista, esta relación de parentesco se manifiesta en las obras literarias mediante dos procedimientos: los paralelismos y las huellas intertextuales. Lo que llamamos *paralelismos* o *parecidos* literarios corresponde a las coincidencias que podemos destacar entre varios textos y cuyo carácter general impide asociarlas a una obra en particular, es decir todo lo que tiene que ver con la estructura, las temáticas universales (como la muerte, la vida, el amor), los niveles diegéticos, las características ligadas a un género literario o el recurso a técnicas literarias como la plasmación de la oralidad o la fragmentación del texto. En este sentido, los paralelismos apuntan a la existencia de una pluralidad de textos que tienen conexiones entre sí y que permiten establecer una especie de red de textos. Para algunos, la descripción que proponemos de los parecidos puede asociarse con la intertextualidad entendida en su sentido amplio. Empero, en este trabajo hemos preferido hablar de semejanzas ya que, debido a su carácter general, no consideramos estos fenómenos como marcas intertextuales. Las huellas intertextuales, por el contrario, son indicios textuales implícitos o explícitos que remiten a un texto preciso que el lector puede o no reconocer en función de su bagaje literario. Pueden ser una palabra (por ejemplo, el nombre de un personaje), una expresión, pero también un hecho inusual. Esta distinción entre paralelismos y marcas intertextuales constituirá el eje central de nuestro trabajo: partiremos del análisis de los primeros para ahondar en las segundas.

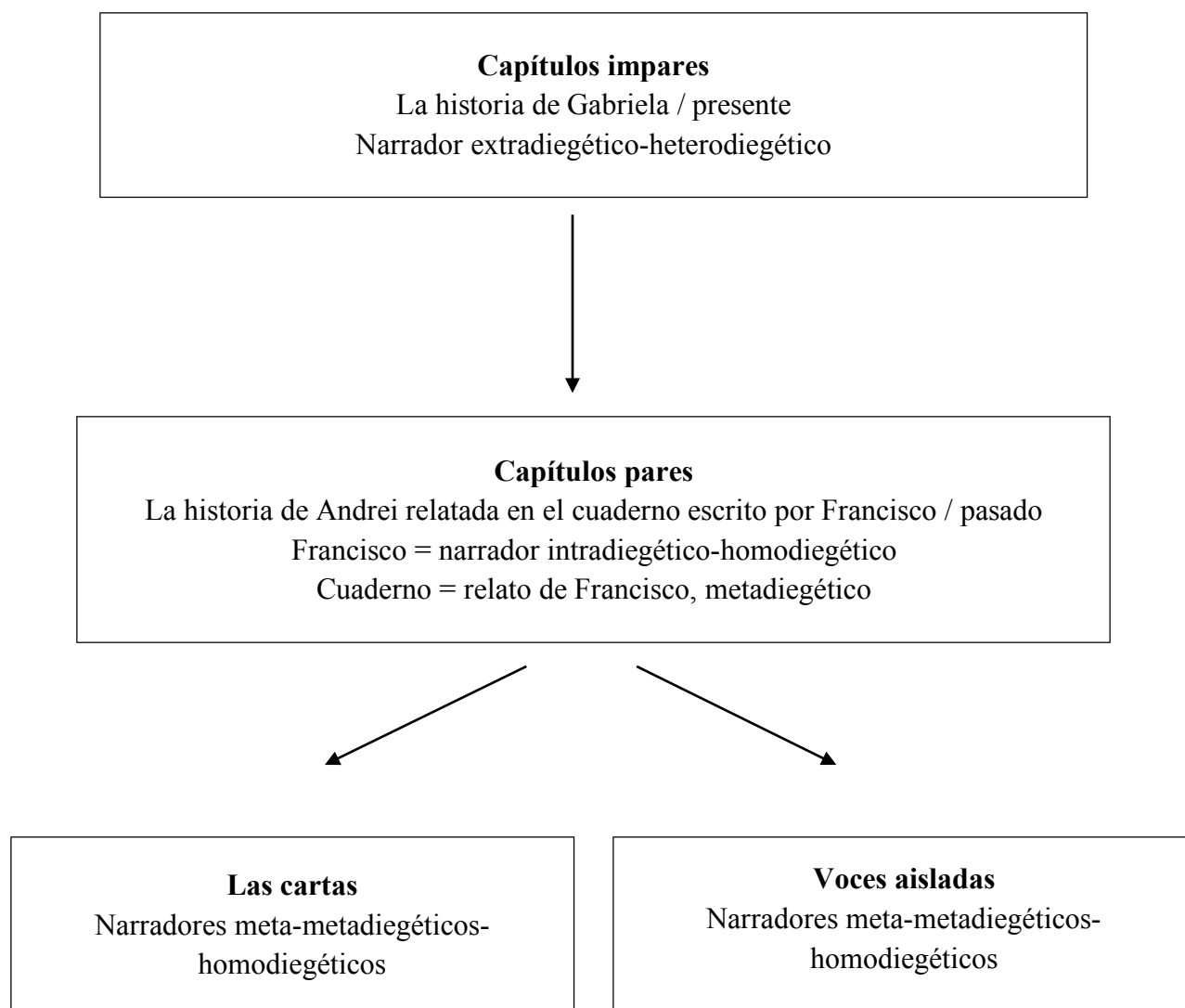
El propósito de esta tesina es poner de realce el lugar preponderante que ocupan dos obras emblemáticas de la literatura latinoamericana en *Humo*, una novela escrita por Gabriela Alemán y publicada en el año 2017. Nos ha parecido que *Humo* establece numerosos vínculos con dos novelas que forman parte del boom latinoamericano, a saber, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo e *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos. De hecho, varias coincidencias

¹ «Cada libro es el eco de los que lo anticiparon o el presagio de los que lo repetirán» (traducción nuestra).

estructurales, estilísticas, formales y temáticas, que expondremos más adelante, nos han llamado la atención. Para proceder al estudio de los parecidos y de los indicios intertextuales en la novela de Alemán, orientaremos nuestro foco de atención hacia la figura del lector, figura que destrona al autor y que se revela imprescindible a la hora de analizar una obra ya que se convierte en el productor del texto. Así, a través de este trabajo, intentaremos demostrar cómo *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre* se insertan en el tejido textual de una novela del siglo XXI.

Hemos constatado que aún no se ha estudiado *Humo* en relación con ambas obras. Es más, parece que esta novela, al igual que las demás obras escritas por la autora ecuatoriana, permanecen en la más absoluta oscuridad. De hecho, Alemán publicó libros infantiles, varias colecciones de cuentos (*Fuga permanente* en 2001, *Álbum de familia* en 2010, *La muerte silba un blues* en 2014), así como un par de novelas (*Body Time* en 2003, *Poso Wells* en 2007, *Humo* en 2017), que no llamaron la atención de la crítica. En el caso de *Humo*, por lo que sabemos solo se ha escrito una reseña (Diego Ernesto Parra Sánchez, 2017) y se ha mencionado brevemente en el artículo de Yanna Hadatty Mora, «El mundo es ancho y de muchas: desajuste del cuerpo femenino en la narrativa de viaje de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI» (2020), así como en algunos diarios y entrevistas con la autora, pero no ha sido objeto de una atención particular por parte de la crítica. Es interesante formular varias hipótesis para explicar esta falta de interés: podríamos pensar que el núcleo del problema tiene que ver con la pobreza de la escritura, pero descartamos esta explicación ya que, en nuestra opinión, nos parece de gran calidad; el hecho de que se trate de una novela bastante reciente también podría influir en que pase desapercibida; otra hipótesis es que el escaso reconocimiento que han recibido las obras anteriores de Alemán tiene una incidencia en su última novela y que, del mismo modo, *Humo* sufre la misma suerte; también podemos invocar la complejidad de la novela y la dificultad de delimitar el campo literario en el que se inscribe. De hecho, esta novela, además de ser compleja, está escrita por una autora nacida en Brasil pero de nacionalidad ecuatoriana, que publica en Colombia y en México y que alude a varios acontecimientos que han marcado la historia del Paraguay. Nos preguntamos entonces quien se va a interesar por este tipo de novela dado que se inscribe en varios campos literarios que resultan ser problemáticos: la crítica ecuatoriana y paraguaya es casi inexistente; la novela no está escrita en portugués y por lo tanto es menos probable que interese la crítica brasileña que si hubiera sido publicada en portugués; la autora publica en dos países distintos, Colombia y México, pero no es colombiana ni mexicana, lo cual podría explicar que tampoco llame tan fácilmente la atención de la crítica literaria de ambos países.

Hemos mencionado anteriormente el carácter complejo de la novela de Alemán como razón que podría explicar la falta de interés de la crítica literaria y nos parece necesario desarrollar este punto. La novela se articula en torno a dos líneas narrativas: la primera se centra en la vida de Gabriela, un doble de la autora, y la segunda en la vida de Andrei, un médico yugoslavo. La lectura de *Humo* nos revela que el relato no es lineal ya que la mayoría de los capítulos impares, que corresponden a la vida de la mujer, evocan el presente de Paraguay relacionado con el incendio del supermercado de Ycuá Bolaños que sacudió el país el primero de agosto de 2004. En esos capítulos, Gabriela, una amiga de Andrei, vuelve a Asunción tras diecisiete años de ausencia para descubrir lo que contiene el paquete que su amigo le ha legado antes de morir. Resulta que se trata del cuaderno escrito por Francisco que relata las aventuras del médico yugoslavo desde su llegada a Argentina hasta su expedición hacia el Chaco Boreal. Esas peripecias constituyen el contenido de la mayor parte de los capítulos pares y arrojan luz sobre el pasado del Paraguay, especialmente sobre la Guerra del Chaco y el ascenso al poder de Alfredo Stroessner. Al inicio del tercer capítulo aprendemos que Gabriela lee el diario, lo cual supone que los capítulos pares se insertan en los capítulos impares. Los niveles diegéticos añaden una dificultad suplementaria puesto que aparecen distintos narradores, así como distintas voces a lo largo de la novela. En efecto, la narración de los capítulos impares es asumida por un narrador extradiegético-heterodiegético mientras que la voz narrativa de los capítulos pares corresponde a un narrador intradiegético-homodiegético. Además, en los capítulos pares también figuran las cartas intercambiadas entre Andrei, Palamazczuk, un médico polaco, y Biró, un inventor húngaro, todas escritas en primera persona del singular, y otras voces aisladas posicionadas entre los fragmentos de la novela, que se expresan en primera persona del singular o en primera persona del plural. Este breve resumen de *Humo* muestra que estamos ante una obra sumamente compleja cuya estructura puede asimilarse a un juego de muñecas rusas que encajan las unas dentro de las otras. Para facilitar su comprensión, hemos esquematizado la estructura de la novela:



Novela de larga gestación, *Humo* se diferencia de las demás obras de Alemán. En una entrevista dirigida por Nicolas Licata, la autora explica que realizó una investigación de fondo que duró doce años (<https://confabulario.eluniversal.com.mx>, 10 de febrero de 2018). Se documentó sobre la historia del Paraguay, ese país del continente sudamericano que goza de una gran riqueza cultural pero que es poco conocido del público internacional. En la reseña que dedica a la novela de Alemán, Diego Ernesto Parra Sánchez declara que «el texto se construye sobre la base de una sólida documentación histórica, que sirve de preludeo a la construcción de un discurso a caballo entre la narrativa de ficción y la crónica, el relato testimonial y el historiográfico» (2017: 409). Además de este tipo de referencias, nos ha parecido que la escritora se basa en dos otras fuentes pertenecientes a la literatura latinoamericana: *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*.

En el marco de nuestro trabajo usaremos la edición de José Carlos González Boixo para referirnos a la novela de Rulfo, y más específicamente la vigesimoctava edición publicada por la editorial Cátedra en el año 2015. Esta edición contiene el «texto definitivo» y actualiza el apartado bibliográfico de las ediciones precedentes. En cuanto a *Hijo de hombre*, recurriremos a la versión publicada por la editorial Eterna Cadencia en 2011 y acompañada del prólogo de Sergio Ramírez. Sin embargo, como precisa Milagros Ezquerro, existen tres versiones de la novela robastiana:

- La primera edición: Buenos Aires, Losada, 1960, con sus múltiples reimpresiones. La llamaremos Texto A.
- La traducción al francés de un texto diferente de A y por entonces inédito, con una importante *Préface de l'Auteur* fechada en « Toulouse, le 30 juin 1982 », y una *Note de la traductrice*²: Paris, Belfond, 1982. La llamaremos Texto B.
- La segunda versión en castellano, diferente de A y de B, con una *Nota del Autor* fechada en « Toulouse, 1982 », diferente de la *Préface*, si bien retoma muchos de sus elementos: Asunción, El Lector, 1983; y luego: Buenos Aires, Sudamericana, 1984; Barcelona, Seix Barral, 1985; Madrid, Alfaguara, 1985 y las reimpresiones posteriores. La llamaremos Texto C. (1993: 82-83)

La versión en la que nos basamos, es decir la de la editorial Eterna Cadencia, puede identificarse con el Texto C dado que figura la «*Nota del Autor* fechada en "Toulouse, 1982"» mencionada por Ezquerro, pero no podemos afirmarlo con seguridad ya que es posible que se haya incluido esta nota en otra edición. Hallamos tres variaciones principales entre los textos A, B y C:

- 1) El paratexto apertural de B y C, inexistente en A y que precisamente explica el porqué de esas variaciones.
- 2) La adjunción de un capítulo IX «Madera quemada» que desplaza el último capítulo y provoca la supresión de algunas secuencias de «Ex combatientes»: 4 secuencias de A suprimidas en B, 2 secuencias de A suprimidas en C.

² La traductora del Texto B es Iris Giménez.

- 3) La modificación de la coda de la novela «De una carta de Rosa Monzón»: B traduce los 2 primeros párrafos de A, suprimiendo así las tres cuartas partes del fragmento. C retoma estos 2 primeros párrafos pero modificando el orden de las frases. (Ezquerro, 1993: 84)

El presente estudio se estructura de la manera siguiente: dedicaremos las páginas que siguen a la parte teórica, mientras que la segunda parte de nuestro trabajo se centrará en el análisis de los parecidos y de las marcas intertextuales en *Humo*. Como hemos mencionado anteriormente, partiremos de la idea de que el lector es el productor del texto, idea que no deja de recordar lo dicho por Roland Barthes en su célebre artículo «La mort de l'auteur» (1968³): el autor ha muerto, y el que se sustituye a él es el lector. Tras haber repasado los puntos esenciales de su teoría, detendremos nuestra atención en un cuento escrito por Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (1939), que parece presentar el mismo propósito que Barthes con prácticamente tres décadas de antelación. Consideramos imprescindible evocar estos dos grandes nombres de la literatura francesa y latinoamericana en el marco de nuestro trabajo ya que son los primeros en haber destacado y teorizado el rol fundamental del lector. Luego, nos apoyaremos en las reflexiones de estos dos teóricos para proceder al análisis de la novela de Alemán, y adoptaremos la actitud del lector hermeneuta, es decir que movilizaremos nuestra memoria y nuestros conocimientos de *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre* para detectar e interpretar los paralelismos y los indicios intertextuales en *Humo*.

³ Barthes publica por primera vez su artículo en inglés en 1967, «The Death of the Author», y después lo publica en francés en 1968.

2. BASE TEÓRICA

2.1. Roland Barthes y la muerte del autor

Tema muy controvertido en el ámbito literario, la cuestión del autor ha obsesionado la crítica literaria a partir de la segunda mitad del siglo XX. Antes, la autoridad y la preeminencia del autor dictaban el trabajo hermenéutico, es decir que la percepción del autor, su subjetividad y su ideología determinaban el sentido de una obra literaria (Samiky, 2014: 34). Con la aparición de la Nueva Crítica (New Criticism), las preocupaciones cambiaron: la crítica dirigió su atención hacia el texto en sí y su literariedad desentendiéndose de la figura autorial (Samiky, 2014: 34). Este contexto de efervescencia literaria impulsó a Barthes a publicar un artículo a finales de los años sesenta que constituyó un parteaguas en la historia de la literatura. Annick Louis declara que, al poner en tela de juicio la noción de autor, Barthes puso fin a la era del estructuralismo para anunciar la era del posestructuralismo (2010: 33).

De acuerdo con el teórico francés, la muerte del autor es un requisito para que la literatura pueda deshacerse del yugo de la tiranía autorial que ha acaparado la atención de la crítica durante muchos años:

La imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; [...] la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus «confidencias» (1968: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com>).

Como señala Abdellatif Samiky, dos tesis se enfrentan: por una parte, la tesis intencionalista, cuyos principales representantes son André Gide, François Rabelais, Charles Augustin Sainte-Beuve, Gustav Lanson y Raymond Picard, y, por otra parte, la tesis anti-intencionalista defendida por Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida (2014: 2). La idea central de la muerte del autor se articula en torno a la noción de intención. Para los partidarios del intencionalismo, la intención del autor es el único criterio válido que permite explicar una obra literaria, lo cual significa que lo que el autor quiere decir equivale al sentido del texto. Barthes alega que es imposible saber exactamente lo que el autor ha querido decir ya que no estamos en su cabeza. Critica a los que se han esforzado en ahondar en los datos extra-textuales para explicar la intención del autor y preconiza un análisis que intenta alcanzar la osamenta de la obra.

Según Barthes, el autor no es un creador que precede el texto y que corresponde al pasado de su propio libro; lo sustituye por un *scripteur* que nace al mismo tiempo que su texto: «no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora» (1968: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com>). El autor se convierte en un sujeto en el sentido gramatical, es decir un ser de papel que no preexiste a su enunciación, sino que se produce al mismo tiempo que ella (Samiky, 2014: 51-52). Así, la desaparición de la «tiranía autorial» ha permitido poner el lenguaje en el centro del escenario literario: «es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo” [...]» (Barthes, 1968: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com>). La escritura se convierte en un espacio autónomo en el que el lenguaje se representa a sí mismo sin remitir a ningún referente; se desprende tanto de la intención del autor como de su contexto social (Samiky, 2014: 37).

El ensayista francés compara al escritor con un copista cuyo único poder consiste en imitar lo anterior, en mezclar las escrituras (1968: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com>). Postula que el autor no es un inventor ya que el texto es un espacio multidimensional en el que se entrecruzan diversas escrituras provenientes de distintas culturas, ninguna de las cuales pretende ser la fuente de referencia (Barthes, 1968: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com>). De acuerdo con Samiky, «le créateur d'un texte ne devrait plus être vu comme un auteur, mais plutôt comme le scripteur qui n'est que le catalogue de mémoires aléatoirement acquises de l'expérience de vie et que lors de la création littéraire et sous pression, il est régurgité sur le support de la page blanche⁴» (2014: 53). Así, la muerte del autor allana el camino hacia la noción de intertextualidad.

Siguiendo a Nicolas Carpentiers, la originalidad del pensamiento de Barthes radica en el hecho de asociar el texto al lector (Samiky, 2014: 54). Se interesa por una figura descuidada por la crítica cuya atención estaba centrada en el autor, considerado como el propietario de su obra, mientras que el lector era visto como un mero usufructuario (Samiky, 2014: 54). Barthes rechaza esa predominancia conferida al autor enterrándolo, y en vez de tratar de determinar lo que ha querido decir, dirige su atención hacia el lector. Explica que el lector forma ese espacio en el que se reúnen todas las escrituras que entran en contacto las unas con las otras en el texto:

⁴ «El creador de un texto ya no debería ser visto como un autor, sino más bien como el escritor que no es más que el inventario de recuerdos aleatoriamente adquiridos mediante la experiencia que le ha dado la vida y que durante la creación literaria y bajo presión, se regurgita en una página blanca» (traducción nuestra).

Le lecteur devient producteur du texte et non plus un consommateur passif qui ne fait qu'absorber ce que l'auteur lui a transmis [...]. La structure du texte n'est plus linéaire et le signifiant ne va pas être limité à un seul signifié. A l'axe linéaire du langage écrit qui est fonction de l'auteur, Barthes oppose un axe vertical, fonction du lecteur, affectant à chaque signifiant une ou plusieurs valeurs particulières de signifiés. Ainsi l'explication et la compréhension de la lecture ne sont pas linéaires mais multidimensionnelles⁵. (Samiky, 2014: 56)

Se sigue manteniendo el interrogante de si el autor está realmente muerto. A pesar de que Barthes afirma que «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (1968: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com>), no puede recusar categóricamente la figura autorial. El teórico francés admite que el lector necesita un interlocutor imaginario, una presencia textual que dé forma al narrador (Samiky, 2014: 54-61). De hecho, el lector es capaz de leer un texto haciendo abstracción de los datos biográficos e históricos, pero no puede prescindir de la presencia del autor como carácter psicológico (Samiky, 2014: 54). En *Le plaisir du texte*, Barthes escribe que

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaba de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo «murmura»). (1973: 46)

Esto muestra que Barthes matiza lo que dijo anteriormente puesto que el autor no ha desaparecido por completo, sigue vivo bajo la apariencia de un interlocutor imaginario deseado por el lector.

Como acabamos de ver, Barthes se ataca a la concepción del autor como única autoridad que predomina en el mundo de la literatura (Samiky, 2014: 65). El objetivo del teórico francés es destronar al autor para liberar el texto del autoritarismo autorial, oponerse a las ideas heredadas de Sainte-Beuve y Lanson, declarar abiertamente su pertenencia a la literatura de vanguardia y hacer del lector el verdadero productor del texto (Samiky, 2014: 65).

⁵ «El lector se convierte en el productor del texto y deja de ser un consumidor pasivo que no hace más que absorber lo que el autor le ha transmitido [...]. La estructura del texto ya no es lineal y el significante no va a limitarse a un solo significado. Al eje lineal del lenguaje escrito que es la función del autor, Barthes opone un eje vertical, función del lector, asignando a cada significante uno o varios valores particulares de significados. Así, la explicación y la comprensión de la lectura no son lineales sino multidimensionales» (traducción nuestra).

2.2. Barthes, ¿lector de Borges?

Barthes propone al mercado literario francófono una idea que Borges ya había presentado a los latinoamericanos. En 1939, el escritor argentino publica «Pierre Menard, autor del *Quijote*», un ensayo disfrazado como cuento que integra en su colección *Ficciones*. Este cuento pone en escena a un escritor, Pierre Menard, cuyo proyecto consiste en reescribir varios capítulos del *Quijote* de Cervantes sin cambiar ninguna palabra. Como hace notar Mario Rodríguez Fernández, este «laborioso ejercicio recae, finalmente, en el plagio, en la copia mecánica, lo que no obsta para que Borges afirme que los capítulos *escritos* por Menard son "infinitamente más ricos que los redactados por Cervantes"» (2005: 105, cursiva en el original). De hecho, entre el siglo XVII, es decir el siglo en el que fue publicada la obra de Cervantes, y el siglo XX, es decir la época en la que vive Pierre Menard, se han escrito muchas cosas sobre la novela cervantina, y un escritor del siglo XX que reescribe varios capítulos del *Quijote* ha acumulado muchas lecturas; por lo tanto, posee una herencia cultural y literaria que lo distingue del escritor del siglo XVII lo cual, desde el punto de vista borgeano, supone un enriquecimiento del texto. Así, comprendemos mejor la idea de Borges cuando cambiamos la palabra *autor* por la palabra *lector*.

De acuerdo con María Laura Avalos, a través de ese «robo», Menard «escribe su lectura» del *Quijote*, y a pesar de que se trate de una copia del texto de Cervantes, «no es el mismo porque puede ser leído desde una tradición cultural diferente» (2007: 306). En este cuento, el autor deviene un lector que repite y recrea lo que leyó anteriormente y la lectura se convierte en el instrumento indispensable de la creación literaria. Siguiendo a Beatriz Sarlo, «Borges destruye, por un lado, la idea de identidad fija de un texto; por el otro, la idea de autor; finalmente la de escritura original. Con el método de Menard no existen las escrituras originales y queda afectado el principio de propiedad sobre una obra» (1995: 27). Se ha esfumado la noción de autoría puesto que «existen tantos *Quijotes* como lectores del *Quijote*» (Rodríguez Fernández, 2005: 106). Además, cabe notar que, al igual que las de Barthes, las reflexiones de Borges dejan entrever las premisas de la teoría de la intertextualidad.

A la vista de lo que precede, las similitudes entre las ideas de Barthes y las de Borges son innegables. Para Magdalena Cámpora, lo extraño es que el crítico francés nunca menciona a su homólogo argentino en sus escritos. En su artículo «¿Y Borges? Sobre un desinterés de Barthes» parte de la constatación siguiente: «Borges *en Barthes, no hay*» (2013: 53, cursiva en el original). Resalta numerosas afinidades entre los dos autores y demuestra que todos los

contemporáneos del ensayista francés mencionan a Borges, lo cual incrementa su perplejidad ante el silencio de Barthes. Explica que, en Francia, a partir de los años cincuenta, la popularidad del argentino aumenta gradualmente y alcanza su apogeo en el año 1966 (2013: 55-56). En aquel entonces se produce un gran entusiasmo crítico que desemboca en la publicación de una multitud de ensayos teóricos en torno a Borges (Cámpora, 2013: 56). En 1964, es decir tres años antes del anuncio de la muerte del autor por Barthes, Gérard Genette, tras haber leído a Borges, presiente el rol prominente del lector como productor del texto:

Le temps des œuvres n'est pas le temps fini de l'écriture, mais le temps infini de la lecture ; l'espace littéraire, c'est la mémoire des hommes. Le sens des livres est devant eux et non derrière : il est en nous. Pierre Ménard est l'auteur du *Quichotte* pour cette raison suffisante que chaque lecteur l'est⁶. (Genette citado por Cámpora, 2013: 54)

Mientras tanto, Barthes permanece en un profundo silencio que suscita interrogantes. ¿Por qué ese mutismo? Cámpora habla de «indiferencia calculada» con respecto a Borges y prueba que el crítico francés lo evita adrede: en 1973, en un diálogo con Jean Ristat, Barthes interrumpe brutalmente a su interlocutor cuando este evoca al escritor argentino y a Menard y cambia inmediatamente el tema de la conversación (Cámpora, 2013: 55). Según la autora, dos circunstancias podrían explicar este desinterés de Barthes: «por un lado, la singular presentación editorial que recibe, en Francia, la obra de Borges en los años 50 y 60; por el otro, el contenido abiertamente programático y transliterario que asumen los textos de Barthes para la misma época» (Cámpora, 2013: 56). Precisa que, en aquel momento, Borges es presentado como un «prototipo del discurso literario» y es asociado con nociones temáticas como la biblioteca, el laberinto y el tiempo circular, mientras que, por su lado, Barthes, en su «Introduction à l'analyse structurale des récits», intenta sobrepasar los límites impuestos por la disciplina literaria esgrimiendo «la necesidad de concebir un modelo general de descripción del relato», es decir «encontrar una lengua del relato que sea transliteraria» y que englobe «le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, [...], le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation» (Cámpora, 2013: 57-58).

Otro elemento puede ser invocado para explicar la falta de interés de Barthes: una voluntad de distanciarse de un corpus que no estima productivo (Cámpora, 2013: 58-59). Con

⁶ «El tiempo de las obras no es el tiempo finito de la escritura, sino el tiempo infinito de la lectura; el espacio literario es la memoria de los hombres. El sentido de los libros está ante ellos y no tras ellos: está dentro de nosotros. Pierre Menard es el autor del *Quijote* por la razón suficiente que cada lector lo es» (traducción nuestra).

la publicación de *S/Z* en 1970 se puede observar no solo una palinodia mediante la cual el teórico francés abandona su postura estructuralista⁷, sino también una descripción de lo que llama el texto «lisible» y el texto «scriptible» (Cámpora, 2013: 58-59). El primero corresponde al «régimen clásico del sentido» mientras que el segundo tiene que ver con el texto que disemina una pluralidad infinita de sentidos, que requiere una lectura activa y hace del lector el productor del texto (Cámpora, 2013: 59-60, Pierssens, 1971: 39). Partidario del pluralismo del texto, Barthes se interesa sobre todo por lo scriptible, y es la razón por la cual podemos pensar que decide apartarse de los corpus que privilegian lo lisible. En su artículo, Cámpora sugiere que esto podría explicar la decisión de Barthes de ignorar a su homólogo argentino. Alude a un pasaje de *S/Z* que, según ella, ofrece «una mención soterrada e irónica de "La escritura del dios" que parece sintomática de esa decisión»:

[...] El autor clásico nace como ejecutor a partir del momento en que manifiesta su poder para *conducir* el sentido, palabra preciosamente ambigua, semántica y direccional. En efecto, las dos grandes funciones administradoras del texto clásico están determinadas por la *dirección* del sentido: se supone siempre que el *autor* va del significado al significante, del contenido a la forma, del proyecto al texto, de la pasión a la expresión; y enfrente, el *crítico* rehace el camino inverso, se remonta de los significantes al significado. El *dominio del sentido*, verdadera semiurgia, es un atributo divino desde el momento en que ese sentido es definido como el flujo, la emanación, el efluvio espiritual que desborda del significado hacia el significante: el *autor* es un dios (su lugar de origen es el significado); en cuanto al crítico, es el sacerdote atento a descifrar la Escritura de Dios. (1970: 146)

Como revela la autora, las últimas palabras de este fragmento hacen alusión a un cuento escrito por Borges titulado «La escritura del dios».

Si se acepta que la expresión «l'écriture du dieu» en *S/Z* remite al cuento homónimo de Borges (y no se trata de una figura motivada por la isotopía religiosa que Barthes viene desarrollando), el autor de *El Aleph* queda inexorablemente pegado al régimen clásico del «dominio del sentido». La historia de Tzinacán, sacerdote maya que tiene «el privilegio de intuir [la] escritura» del dios, de ver «el tipo de sentencia» que construye «una mente absoluta» y que, al descifrarla, calla, parece funcionar, en este fragmento del ensayo, como alegoría de aquel poder sagrado de la escritura que Barthes busca, precisamente, desarticular en *S/Z*. Leído desde esta óptica, el dios del cuento representaría el autor-demiurgo que entrega al sacerdote-intérprete un texto inmutable; el cuento en sí sería la ilustración, la

⁷ «Se dice que a fuerza de ascesis algunos budistas alcanzan a ver un paisaje completo en un haba. Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato: ver todos los relatos del mundo (tantos como hay y ha habido) en una sola estructura: vamos a extraer de cada cuento un modelo, pensaban, y luego con todos esos modelos haremos una gran estructura narrativa que revertiremos (para su verificación) en cualquier relato: tarea agotadora [...] y finalmente indeseable, pues en ella el texto pierde su diferencia» (Barthes, 1970: 1).

alegoría, la fábula de aquellos modos de lectura que presuponen dueños del sentido, figuras en el tapiz que otorgan, a quienes las descifran, un poder. Más aún: el silencio final del sacerdote, que conoce la fórmula y que no la dice, satisface paradigmáticamente las condiciones de clausura y «pensatividad» del texto clásico. (Cámpora, 2013: 60)

La serie de elementos evocados anteriormente nos hace pensar que Barthes sí leyó a Borges, pero tomó la decisión de ignorarlo. Sea como sea, ambos escritores prestan especial atención a la figura del lector transformándolo en el productor del texto y descartan al autor y sus prerrogativas del escenario literario.

2.3. El papel del lector

Dado que el autor ya no puede ser considerado como el propietario del texto que ha escrito y en vista de que se ha argumentado que el texto no es un objeto fijo, Claude Tasserit insiste en que la lectura deviene «la seule et véritable scène, l'espace où se déploient les signifiés multiples et qui se perdent à l'infini : "celui qui agit le texte, c'est le lecteur ; et ce lecteur est pluriel [...] ; pour un texte il y a une multitude de lecteurs : non pas seulement des individus différents, mais aussi dans chaque corps des rythmes différents d'intelligence, selon le jour, selon la page"⁸» (1986: 4). Así, a partir de los años setenta, el acto de leer está el primer plano de la escena crítica.

Siguiendo a Christine Marcandier, la lectura implica una práctica cultural que solicita los conocimientos y la memoria del lector; pero es, ante todo, una actividad de interpretación que necesita el trabajo de un lector ya que sin él, «tout livre reste inerte, la lecture venant concrétiser ses potentialités de signification⁹» (2011: 48-50). Esto nos hace reflexionar sobre la cuestión de la subjetividad del lector. Al retomar las palabras de Pierre Bayard en *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Annie Rouxel hace hincapié en el hecho de que no se puede hacer caso omiso de la subjetividad del individuo que lee:

Il n'existe pas de texte littéraire indépendant de la subjectivité de celui qui le lit. Il est utopique de penser qu'il existerait un texte objectivable, sur lequel les différents lecteurs viendraient se projeter. Et si ce texte existait, il serait malheureusement impossible d'y accéder sans en passer par le prisme d'une subjectivité.

⁸ «La única y verdadera escena, el espacio en el que se despliegan los significados múltiples y se pierden en el infinito: "el que actúa el texto, es el lector; y ese lector es plural [...] para un texto hay una multitud de lectores: no solo individuos diferentes, sino también diferentes ritmos de inteligencia en cada cuerpo, según el día, según la página» (traducción nuestra).

⁹ «Cada libro es inerte, la lectura viene a concretizar sus potencialidades de significación» (traducción nuestra).

C'est le lecteur qui vient achever l'œuvre et refermer le monde qu'elle ouvre, et il le fait à chaque fois de façon différente¹⁰. (Bayard citado por Rouxel, 2007: 69-70)

El lector aparece como un ente activo cuya participación es necesaria para darle su sentido al texto. Ocupa una postura de creador que aporta un nuevo significado a la obra.

2.4. El lector como detector de paralelismos y huellas intertextuales

La lectura de la novela de Gabriela Alemán nos ha hecho percibir numerosos guiños a dos obras fundamentales de la literatura latinoamericana: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo e *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. Cabe señalar que, en el marco de una clase sobre las vanguardias iberoamericanas, «Literatura iberoamericana V», dada por Yanna Hadatty Mora en la Universidad Autónoma de México, Alemán admitió haberse inspirado en *Pedro Páramo* para la redacción de su novela¹¹. Además, en una entrevista dirigida por Daniel Lucas y publicada en el sitio web *Ciencia ficción en Ecuador* en 2014, la escritora ecuatoriana declaró haber leído a Rulfo, y en 2017, en una entrevista dirigida por Tali Santos, confesó que *Yo el Supremo* era «su Biblia» (<https://revistamundodiners.com>, 9 de junio de 2017). Somos conscientes de que se trata de datos extra-textuales que van en contra de las ideas de Barthes expuestas precedentemente y sobre las cuales nos basamos, pero nos ha parecido necesario resaltar esta información.

Ya hemos dicho en la parte introductoria de este trabajo que nuestro objetivo consiste en analizar los parecidos y las huellas intertextuales ligados a *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*. Para ello, nos posicionaremos como lectores, es decir que recurriremos a nuestros conocimientos y a nuestra memoria para identificar los paralelismos y la intertextualidad en la novela de Alemán. Esto significa que, debido a la subjetividad de cada uno, es probable que señalemos indicios que otros lectores no hayan percibido e, inversamente, puede que ciertos lectores identifiquen elementos que no hayamos localizado. También cabe precisar que no pretendemos ser exhaustivos, sino limitarnos a los indicios que nos parecen ser más relevantes.

Nuestro análisis nos ha llevado a establecer una diferencia entre los parecidos y las huellas intertextuales: hemos constatado numerosas coincidencias entre *Humo* y las novelas

¹⁰ «No existe un texto literario independiente de la subjetividad del que lo lee. Es utópico pensar que exista un texto objetivable, sobre el cual los diferentes lectores vendrían a proyectarse. Y si ese texto existe, sería desafortunadamente imposible acceder a él sin pasar por el prisma de una subjetividad. El lector finaliza la obra y cierra el mundo que abre, y lo hace cada vez de manera diferente» (traducción nuestra).

¹¹ Información proporcionada oralmente por Nicolas Licata que asistió a esa clase.

rulfiana y roabastiana que no pueden clasificarse de la misma manera y que, por esta razón, no pueden ser tratadas en pie de igualdad: unas son más generales, es decir que no son propias de *Pedro Páramo* ni de *Hijo de hombre* y podemos encontrarlas en otros textos, como por ejemplo el fragmentarismo o la ficcionalización de la oralidad; otras son más específicas, son indicios textuales que remiten a los textos de Rulfo y Roa Bastos y dependen de la cultura y de la memoria del lector, como la mención del *yvaga-ratá* en *Humo*, esa expresión guaraní que se traduce como el «fuego-del-cielo» que también aparece en *Hijo de hombre*, o el descubrimiento al final de que Gabriela está muerta, lo cual que hace pensar en Juan Preciado en *Pedro Páramo*. Hemos designados las primeras como los parecidos o los paralelismos literarios y las segundas como las marcas intertextuales. Esta distinción nos permitirá realizar un análisis en dos etapas: en primer lugar, examinaremos tres paralelismos compartidos por *Humo*, *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*, a saber, una estética fragmentaria, una estructura bipartita con distintas tramas y distintos niveles diegéticos, así como un intento de ficcionalizar la oralidad; en segundo lugar ahondaremos en estos parecidos para destacar otras semejanzas entre la novela de Alemán y las novelas rulfiana y roabastiana.

La idea de distinguir los paralelismos de los fenómenos intertextuales ha surgido de la lectura de una cita de Laurent Jenny que hace hincapié en la especificidad de la intertextualidad:

Le propre de l'intertextualité, est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine¹². (Jenny citado por Samoyault, 2014: 68)

Tras leer este extracto, nos hemos dado cuenta de que la fragmentación del texto, la estructura bipartita y la plasmación de la oralidad no podían ser consideradas como referencias intertextuales ya que no hacen alusión a un texto en particular (ese «texto original» del que habla Jenny). De hecho, muchos escritores emplean estos recursos literarios en sus obras: podemos pensar, por ejemplo, en *Ulises* (1922) de James Joyce para el fragmentarismo, en Mario Vargas Llosa y su novela *La tía Julia y el escribidor* (1977) que, según una parte de la crítica, puede leerse como una novela con dos tramas distintas y con niveles diegéticos diferentes, y también podemos pensar en *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães

¹² «Lo propio de la intertextualidad consiste en introducir un nuevo modo de lectura que rompe con la linealidad del texto. Cada referencia intertextual es el lugar de una alternativa: o bien seguir leyendo y ver ahí un fragmento como cualquier otro, que es parte integrante de la sintagmática del texto, o bien volver al texto de origen» (traducción nuestra).

Rosa para la ficcionalización de la oralidad. Por eso nos ha parecido más adecuado hablar de paralelismos o parecidos. Esta distinción nos permite evitar considerar de forma dudosa o abusiva estas tres similitudes entre *Humo*, *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre* como huellas intertextuales.

Cabe señalar que, además de compartir estos tres paralelismos en sus textos (fragmentación, estructura bipartita, oralidad), Alemán, Rulfo y Roa Bastos pueden ser asociados con uno de los grupos de escritores descrito por José María Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). En las primeras líneas de su artículo dedicado al estudio de las trastierras y de la oralidad en las obras de los escritores de la transculturación (1989), Carlos Pacheco hace referencia al «Primer diario» de la novela de Arguedas para mostrar que existe una distancia entre dos grupos de escritores en América Latina (1989: 25). Por una parte, distingue los «Rulfianos», es decir el grupo de escritores compuesto por Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez, que se caracterizan por «una escritura de efectos orales y provinciales»; por otra parte, discierne los «Cortázares», formados por Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, José Lezama Lima y Mario Vargas Llosa, cuyas obras reflejan «una escritura literaria canónica y citadina» (2016: 17), (1989: 25-26). Podríamos añadir a Gabriela Alemán a la lista de los primeros dado que, al igual que Rulfo y Roa Bastos, es una autora que se interesa por las trastierras y por la plasmación del habla pueblerino de aquellas comarcas. También cabe destacar que tanto Alemán como Rulfo y Roa Bastos abarcan la violencia como un eje central de su narrativa. De hecho, retratan una realidad violenta que denuncia los abusos de poder de las autoridades y enfatizan el sufrimiento de la población. Como acabamos de ver, esa violencia se traduce a nivel temático en *Humo*, *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*, pero las obras también dejan traslucir la violencia a nivel formal. De hecho, los tres escritores fragmentan sus textos, los desmenuzan, lo cual puede interpretarse como un acto violento. Abordaremos este tema de la violencia formal y temática de manera más profundizada en la sección dedicada al estudio del fragmentarismo (3.3.).

Volvamos a la noción de intertextualidad. Noción compleja, la intertextualidad ha sido objeto de numerosos estudios a partir de finales de la década de los sesenta y ha reunido grandes nombres como los de Julia Kristeva, Mijaíl Bajtín, Roland Barthes, Gérard Genette, Michael Riffaterre, Antoine Compagnon, Laurent Jenny y Michel Schneider. Este neologismo, forjado en el contexto del estructuralismo y de los estudios sobre la producción del texto, hace alusión a un fenómeno que no es en absoluto nuevo dado que existía en la Antigüedad (Samoyault, 2014: 7). Para entender mejor este concepto, Nathalie Limat-Letellier propone examinar su etimología. Explica que el prefijo latín «inter-» hace referencia a la interconexión y revela que

la textualidad, que proviene de la palabra latina «textere», «évoque la qualité du texte comme "tissage", "trame"; d'où un redoublement sémantique de l'idée de réseau, d'intersection¹³» (Limat-Letellier, 1998: 1). Así, de acuerdo con Limat-Letellier, la intertextualidad reflejaría el engendramiento de un texto a partir uno o varios textos preexistentes y caracterizaría la escritura como una interacción producida por textos anteriores (ibíd.). La autora añade que «l'intertextualité a pour fonction essentielle de perturber, de détourner les codes ; car elle "répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire. Cela en fait l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels"¹⁴» (1998: 17). Ahora bien, la presencia de varios indicios intertextuales en un texto no significa que éste no posea su propia singularidad; la idea es que cada texto literario pertenece a una genealogía que puede desvelar de manera explícita o implícita (Samoyault, 2014: 5).

Tras la aparición del término surgieron distintos enfoques por parte de la crítica que dieron lugar a una pluralidad de definiciones de la intertextualidad, lo cual conllevó a una importante confusión teórica. Sin embargo, ha sido posible agrupar las diversas definiciones en dos categorías: por una parte, las que han ampliado el campo de significado del concepto y, por otra parte, las que lo han restringido. Según González Álvarez,

[...] Cabría hablar de un concepto amplio y un concepto restringido de intertextualidad, no necesariamente confrontados. En su sentido amplio, la intertextualidad contempla el texto como huella de discursos anteriores. En cambio, la intertextualidad restringida identifica y valora las citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir "de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forma parte". (2003: 125)

Sin embargo, esta categorización bipartita no pudo hacer desaparecer la inestabilidad y la vaguedad teórica que acompañan la noción de intertextualidad, de ahí el rechazo de ciertos críticos de la literatura (Samoyault, 2014: 7).

La pluralidad de enfoques teóricos acerca de la intertextualidad ha engendrado una multiplicación de los métodos, lo cual dificulta la delimitación de las posibles prácticas analíticas. Sin embargo, esta inestabilidad teórica y práctica no debe constituir un freno para el examen de las obras; al contrario, estimamos que nos incumbe escoger una base teórica y metodológica que nos permita arrojar luz sobre los distintos fenómenos textuales observables.

¹³ «Evoca la calidad del texto como "tejido", "trama"; de ahí un redoblamiento semántico de la idea de red, de intersección» (traducción nuestra).

¹⁴ «Siempre responde a una vocación crítica, lúdica y exploratoria. Esto la convierte en el instrumento de la palabra privilegiada de las épocas de erosión y de renacimiento culturales» (traducción nuestra).

Tras examinar diferentes estudios que se han hecho en torno a la noción de intertextualidad¹⁵, consideramos que la teoría desarrollada por Michaël Riffaterre es la más adecuada para nuestro trabajo.

Según Pierre-Marc de Biasi, los trabajos de Riffaterre, entre los cuales figuran *La Production du texte* (1979), «La Syllepse intertextuelle» (1979), «La Trace de l'intertexte» (1979) y *Sémiotique de la poésie* (1982), hacen entrar el concepto de intertextualidad en su fase de madurez (1989: www.universalis.fr). Kareen Martel agrega que el teórico francés tiene el mérito no solo de haber puesto en evidencia el hecho de que la intertextualidad requiere el reconocimiento de un lector, sino también de haber propuesto una distinción pertinente entre *intertextualidad* e *intertexto*: «l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première¹⁶»; además, como subraya Martel, estas definiciones ofrecen una gran libertad al lector: «ainsi compris, l'intertexte varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte¹⁷» (Riffaterre citado por Martel, 2005: 94). Ahora bien, a pesar de las aportaciones de Riffaterre a la teoría de la intertextualidad, ciertos críticos han señalado algunos fallos en sus reflexiones.

Para paliar la subjetividad que implica una lectura intertextual, Riffaterre propone diferenciar lo que llama la intertextualidad aleatoria y la intertextualidad obligatoria (Martel, 2005: 94). La primera depende de la memoria del lector, lo cual significa que es variable y que su ocultación no impide la comprensión del texto, mientras que la segunda es estable e inevitable porque el intertexto deja en el texto una huella indeleble que «qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message¹⁸» (Riffaterre citado por Martel, 2005: 94). Riffaterre nombra esa marca indeleble *agrammaticalité*; se trata de una anomalía, de una dificultad o una perturbación a la que se enfrenta el lector:

¹⁵ Más precisamente, nos hemos basado en tres trabajos que ofrecen una visión panorámica de los distintos enfoques teóricos acerca de la intertextualidad: el artículo de Pierre-Marc de Biasi, «Théorie de l'intertextualité» (1989), el artículo de Cristóbal González Álvarez, «La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas» (2003), y el ensayo de Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* (2014).

¹⁶ «La intertextualidad es la percepción, por el lector, de las relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido» (traducción nuestra).

¹⁷ «Así entendido, el intertexto varía según el lector: los pasajes que reúne en su memoria, las conexiones que establece, le vienen dictado por el accidente de una cultura más o menos profunda más que por la letra del texto» (traducción nuestra).

¹⁸ «Desempeña el papel de un imperativo de lectura, y gobierna el desciframiento del mensaje» (traducción nuestra).

Entiendo la agramaticalidad en el sentido más que amplio de un elemento del texto del que nuestra competencia lingüística nos advierte que es inaceptable. Puede tratarse de una verdadera falta — malformación lexical, error sintáctico, falsos sentidos—, que sería aberrante cualquiera que fuera el contexto. Pero lo más frecuente es que sea aquello que resulta imprevisible en el contexto, sin connotaciones peyorativas, como el hápax, la paradoja, tropos faltos de lógica como la silepsis y, por supuesto, las licencias poéticas. (Riffaterre citado por Daniel Ferrer, 2007: www.1library.co)

Daniel Ferrer pone de relieve el carácter problemático de esta definición al retomar una frase extracta de *Finnegans Wake* de James Joyce en la que aparece la palabra «considerable», «el elemento aparentemente más anodino de la frase»: demuestra que está desprovista de toda agramaticalidad, pero señala que se trata de un indicio intertextual que no podemos ignorar ya que alude a las *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain (2007: www.1library.co). Este ejemplo prueba que la agramaticalidad de Riffaterre no funciona de manera sistemática. Además, Martel hace hincapié en el hecho de que la perturbación de la que habla el teórico francés no es siempre perceptible y que ciertas circunstancias pueden impedir su identificación, como la distracción del lector (2005: 94-95). También plantea la posibilidad de que la agramaticalidad sea confundida con un desacierto del texto (ibíd.). Estas observaciones nos han llevado a optar por la intertextualidad aleatoria y dejar de lado la intertextualidad obligatoria así como el concepto de agramaticalidad. Coincidimos con lo dicho por Christian Milat en su artículo «Approches théoriques de la réécriture»: «l'intertextualité et, partant, le sens d'un texte ne sont plus des produits de l'écriture, mais des effets de la lecture, toujours aléatoire¹⁹» (2016: 38).

Para la parte analítica que vendrá a continuación nos basaremos en las definiciones de Riffaterre acerca del intertexto y de la intertextualidad ya que estimamos que son las que más se adecuan a nuestro objetivo. Estamos a favor de una lectura intertextual que requiere una participación activa del lector y que le deja una gran libertad para identificar e interpretar los indicios del texto. Esto significa que, como lectores, podremos interferir y modificar el sentido del texto, pero no habrá que olvidar que nuestra memoria no es total ni infalible – a diferencia de lo que pasa con el personaje borgiano Ireneo Funes –, lo cual significa que nuestra percepción de los fenómenos intertextuales está marcada por una fuerte subjetividad (Samoyault, 2014: 68). Como explica Samoyault, dado que una parte del interés de la intertextualidad radica en la variabilidad de su recepción, esta subjetividad es necesaria para

¹⁹ «La intertextualidad y, en consecuencia, el sentido de un texto ya no son productos de la escritura, sino efectos de lectura, siempre aleatoria» (traducción nuestra).

permitir a las obras tener una multitud de vidas diferentes (2014: 68). También intentaremos establecer una red de huellas intertextuales y parecidos para cada hipotexto, es decir que tanto *Pedro Páramo* como *Hijo de hombre* dejarán su propia constelación de indicios (inter)textuales que atravesarán la novela de Alemán y que permitirán abordar la obra en su conjunto.

Como veremos, la intertextualidad que impregna las páginas de *Humo* es una intertextualidad mayoritariamente implícita, es decir que no encontraremos citas ni referencias que remiten a *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*, sino más bien indicios sutiles que requieren mayor atención. Esto significa que en muy pocos casos estudiaremos marcas intertextuales explícitas como, a título de ejemplo, la mención de la pata de Ahab al principio de *Humo* (2017:11), que resulta ser un guiño directo a la obra de Herman Melville, *Moby Dick* (1851). Pero antes de pasar revista a los distintos vínculos intertextuales que existen entre *Humo* y las novelas de Rulfo y Roa Bastos comenzaremos por distinguir los tres parecidos que constituyen los pilares de nuestro análisis: el fragmentarismo, la estructura bipartita con varios niveles diegéticos y la ficcionalización de la oralidad.

3. PARECIDOS E INTERTEXUALIDAD

3.1. La oralidad

3.1.1. El concepto de oralidad

En su tesis doctoral dedicada al estudio de la oralidad en la narrativa breve hispanoamericana y en particular en Rulfo, Paulina Cierlica sostiene que, frente a Europa y a su «fuerte tradición literaria», América Latina aparece como el continente de la cultura oral cuyos orígenes se relacionan con las civilizaciones prehispánicas (2016: 119). Matiza su propósito precisando que este rasgo no es la única característica que define el continente y que sería imprudente designarlo como una particularidad de lo latinoamericano dado que lo oral constituye el denominador común de todas las culturas del mundo (2016: 119-120). Cita a Walter Mignolo para explicar que «la oposición entre oralidad y escritura, que presupone la escritura alfabética [...], jugó un papel fundamental en la conceptualización de los *bárbaros* sin escritura que habitaban los espacios a colonizar» (Mignolo citado por Cierlica, 2016: 120, cursiva en el original). La palabra «bárbaros» en la cita designa a los pueblos americanos originarios. Lo dicho por Mignolo apunta hacia una vinculación de la oralidad con las culturas indígenas que presenta la oralidad como «una señal de marginación» y una identificación de la escritura con las sociedades colonizadoras que muestra la escritura como un «instrumento de dominación» (2016: 120). Daniel Cassany denuncia esta oposición entre «cultura oral prehispánica» y «cultura escrita europea» ya que considera que

Reduce una realidad compleja a esquemas binarios de oposiciones, e incluso puede inducir a concepciones falsas y peligrosas por ser claramente eurocéntrica y discriminatoria. Sería absurdo asociar los términos civilización o ciudadano unilateralmente a la denominada cultura escrita y negarlos, por defecto, a las comunidades orales. (Cassany citado por Cierlica, 2016: 120-121)

En el ámbito literario, numerosos escritores hispanoamericanos integran la oralidad en sus textos y la perciben como un testimonio de las culturas prehispánicas latinoamericanas, pero al mismo tiempo se apropian de los modelos literarios europeos y los incorporan en sus obras con la intención de «elaborar una voz propia, independiente de los cánones occidentales» (Cierlica, 2016: 123). Esto hace pensar en el concepto de transculturación desarrollado por Ángel Rama en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). El crítico

uruguayo sostiene que, a partir de la década de 1940, las letras latinoamericanas proceden a una reelaboración artística significativa que se explica por las influencias modernizadoras de las culturas europeas y estadounidenses y, al mismo tiempo, por la «organicidad cultural a la que se había llegado dentro del continente» (Rama, 2008: 25). Según el crítico, la síntesis de estas dos procedencias conduce a una acumulación cultural que afecta las obras literarias a nivel de la lengua, de la estructuración literaria y de la cosmovisión. Este fenómeno de reelaboración cultural, que Rama nombrará *transculturación*, permite superar el conflicto presente en América Latina entre el regionalismo y el vanguardismo. Rama sintetiza su idea de la siguiente manera:

[...] la construcción de formas artísticas desarrolladas a partir de la tradición cultural interior de América Latina, esas forjadas por las comunidades enclaustradas de sus ricas regiones, al recibir el impacto de una modernización que tiende a cancelarlas y contra la cual se levanta el escritor, no para negarla vanamente, sino para utilizarla al servicio de un redescubrimiento y reanimación del legado cultural que recibió desde la infancia y cuya supervivencia quiere asegurar. En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee solamente de asuntos más o menos pintorescos sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han elaborado radiantes culturas. (Rama, 2008: 141)

En su artículo «Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores» (1989a), Carlos Pacheco presta especial atención a los escritores de la transculturación y examina el referente narrativo de sus textos, a saber, las trastierras, así como su manera de plasmar la oralidad popular (1989a: 26). Pacheco define las trastierras como «aquellas regiones relativamente aisladas de muchos de nuestros países», es decir las «comarcas interiores» alejadas de los grandes centros urbanos (1989a: 33-34). En el caso de Roa Bastos, el referente geosociocultural de sus novelas corresponde al «campo paraguayo en general» mientras que «las zonas rurales de Jalisco y estados circunvecinos» constituyen el referente de las ficciones rulfianas (1989a: 34). Postula que la oralidad popular es una característica esencial de las trastierras que los transculturadores han reconocido y que han intentado ficcionalizar en sus textos:

La oralidad constituye realmente uno de los hilos maestros del tejido cultural de las trastierras. Y los neo-regionalistas, no solo se han apropiado de sus manifestaciones visibles o anecdóticas (la figura del cantor o del contador de historias, por ejemplo), sino que han logrado aproximarse a su significación profunda: a sus peculiares mecanismos de percepción (predominantemente auditiva), de registro (a través de la

memoria), de interpretación (por medio de una lógica de lo concreto o de una hermenéutica mítica) y de expresión (en modos orales no equivalentes a los nuestros). En esta forma, son capaces de alcanzar en su narrativa un efecto de oralidad, fundamental para la proyección de su propuesta estético-ideológica (1989a: 38).

Agrega que las obras de los transculturadores

[Forman] un conjunto de textos que no solo ficcionalizan, sino que encarnan ellos mismos la interacción conflictiva entre universos geográfica, social y culturalmente diversos y contrapuestos. Las tensiones entre regiones rurales aisladas y centros metropolitanos, entre economías agropecuarias e industriales, entre culturas orales tradicionales y letradas modernizadas, entre lenguas indígenas o formas dialectales populares y las normas canónicas del español y el portugués – tensiones estas características del proceso histórico y cultural de América Latina – viven e interactúan también en muchos de los niveles estructurales de e novelas. Tanto los autores, como los relatos (y dentro de ellos numerosos personajes, variantes lingüísticas, símbolos, y estrategias constructivas) cumplen así un papel de mediadores culturales – «mestizos de dos almas», diría Roa Bastos – entre ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones culturales contrastantes. (1989a: 31)

En las siguientes subsecciones del presente trabajo estudiaremos la plasmación de la oralidad en las novelas de Alemán, Rulfo y Roa Bastos puesto que consideramos este recurso literario como un paralelismo entre las tres obras. Constituirá nuestro punto de partida para poder indagar en los textos y evidenciar otros parecidos o huellas intertextuales que vinculan *Humo* a *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*. Comenzaremos por examinar la oralidad en la novela rulfiana y en la obra de Alemán. Para ello, nos basaremos en el ensayo de Pacheco, *La comarca oral revisitada* (2016), en el artículo de Susana González Aktories «*Pedro Páramo*: los rumores del sonido» (2008) y en la tesis doctoral de Paulina Cierlica que ya hemos mencionado, dado que estimamos que estos trabajos nos proporcionan una base sólida para abarcar este tema.

3.1.2. La ficcionalización de la oralidad en *Humo* y en *Pedro Páramo*

Durante una entrevista, Rulfo formula lo siguiente acerca de su manera de escribir: «lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla» (Rulfo citado por Pacheco, 2016: 94). Como subraya Carlos Pacheco, la propuesta del escritor mexicano de escribir como se habla no debe interpretarse como un ejercicio de mera transcripción del lenguaje de la sociedad rural de Jalisco, sino que «es más bien una práctica artística muy elaborada, sobre la base de su experiencia temprana de oyente

y practicante del habla popular tradicional» (2016: 94). Este trabajo de elaboración artística permite plasmar la oralidad en sus textos, lo que se traduce, en *Pedro Páramo*, por la presencia de una multitud de voces. De hecho, los personajes rulfianos «no escriben, hablan. Sus respectivos discursos son básicamente voces, no textos escritos» (Pacheco, 2016: 98).

3.1.2.1. Una multitud de voces

Una voz sumamente importante es la de Juan Preciado que, según Pacheco, es el personaje que posee sin duda alguna el vínculo más fuerte con el universo oral puesto que representa la «fuerza narrativa conductora» de la novela (2016: 98-101). El investigador añade que esta relación estrecha entre el hijo del cacique y la oralidad se hará sentir sobre todo cuando se manifiesta Dorotea, su interlocutora (2016: 98). Así pues, en cierto momento, descubrimos que los fragmentos narrados por Juan Preciado no son dirigidos al lector, sino que forman parte de una discusión entre el protagonista y una mujer que comparte la misma tumba que él. De hecho, Dorotea interviene para hacerle la pregunta siguiente: «¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?» (Rulfo, 2015: 125). A partir de ese momento empieza «un diálogo de ultratumba» entre Juan y Dorotea, diálogo en el que se intercalan las voces de las demás almas en pena de Comala (Pacheco, 2016: 99). En el mismo episodio, las referencias a la percepción auditiva son numerosas, ya que «Juan se revela allí como una suerte de receptáculo muy sensible de la audición, capaz de registrar y reproducir múltiples sonidos y voces que le atraen, le molestan, le obsesionan y hasta llegan a ser presentados como la causa misma de su muerte» (Pacheco, 2016: 100). El pasaje siguiente ilustra lo dicho por Pacheco:

—Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas.

Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. (Rulfo, 2015: 126)

En cuanto a los fragmentos que no son narrados por Juan Preciado sino por un narrador extradiegético-heterodiegético, Pacheco declara que también hacen referencia al universo oral porque en muchos de ellos se hallan una serie de diálogos que hacen hincapié en los negocios sucios de Pedro Páramo (2016: 101).

En *Humo*, como veremos de manera profundizada en la sección dedicada a los niveles diegéticos (3.2.), la casi totalidad de la novela es relatada por dos narradores distintos: el narrador de los capítulos impares es extradiegético-heterodiegético mientras que el narrador de los capítulos pares es intradiegético-homodiegético. Sin embargo, podemos destacar dos excepciones a estas narraciones: las cartas intercambiadas entre Andrei, Palamazczuk y Biró, en las que los autores se expresan en su propio nombre, y algunos fragmentos aislados que ponen de relieve un «yo» y un «nosotros» anónimos. Dado que nuestro objetivo consiste en identificar las marcas de la oralidad en la novela de Alemán, dejamos de lado las cartas ya que son textos escritos. Quedan entonces esos fragmentos aislados que se intercalan entre otros fragmentos. En el extracto siguiente, una voz desconocida se inserta en una conversación entre Andrei y Palamazczuk en la que el médico yugoslavo anuncia a su amigo que va a abandonar el leprosario para emprender un viaje hacia el Chaco Boreal:

Tuve una vez una vieja herida, pero ya ha cicatrizado.

Soñé con una isla, roja de gritos.

Era un sueño y no significaba nada. (Alemán, 2017: 60)

Este pasaje parece recoger la voz de un personaje, pero no sabemos de quién se trata. Podemos presumir que es la voz de Andrei, pero también podría ser la de Francisco o la de Palamazczuk. La mención de la «vieja herida» puede hacer referencia, en el caso de Andrei, a una relación amorosa dolorosa con una mujer llamada Biljana. Este nombre aparece varias veces en la novela y parece estar ligado al pasado del médico: cuando viaja en el barco que lo lleva a América Latina, Andrei se harta de oír los fados de los pasajeros portugueses y «[...] cierra las ventanas, las almohadas sobre sus oídos. *Biljana*. Se levanta de noche bañado en sudor, su brazo estirado, su mano formando un puño, agarrando algo. Que ya no existe» (Alemán, 2017: 22, cursiva en el original). La isla puede ser una alusión a la Isla del Cerrito que alberga el leprosario en el que Andrei conoce a Francisco y a la madre de este, Ramona. El hecho de que sea una isla «roja de gritos» refuerza esta hipótesis puesto que da la sensación de encerrar las protestas de los leprosos que se quejan de su aislamiento y de los malos tratos que sufren a causa de su enfermedad. También podríamos pensar que la voz que se esconde detrás de este fragmento es

la de Francisco o la de Palamazczuk porque los dos son testigos del sufrimiento humano (Francisco es hijo de una leprosa y Palamazczuk es médico, se ocupa de los lazarientos), lo cual puede dejar cicatrices profundas.

Al igual que los fragmentos de *Pedro Páramo* que son asumidos por un narrador extradiegético-heterodiegético, varios fragmentos de la novela de Alemán constan de diálogos que exacerbaban la dimensión oral del relato. Pacheco atribuye una gran importancia a los diálogos, considerados como una técnica literaria que permite ficcionalizar las voces humanas. En *Humo* hallamos diversos fragmentos en los cuales los diálogos predominan claramente sobre las intervenciones del narrador: basta con hojear las páginas que componen la novela para darse cuenta de ello. Esta preeminencia de los diálogos es visible en el pasaje siguiente que hace referencia a una conversación que Ayala tiene con Stroessner, cuando este último busca a Andrei para que le cure su mano infectada:

—¿Para qué lo quiere?

—¿Dónde está?

—Teniente, recuerde que está en mi casa.

—Él curó a su hijo, ¿no es así?

Ayala lo mira con desconfianza pero asiente.

—Necesito su ayuda.

—¿Para qué? —lo interroga el viejo.

—No puedo decirle más.

—Se fue a Palmar de las Islas.

—¿Qué?!

Ayala está por responder con alguna agudeza, algo que acabaría por descontrolar al teniente. El idioma es maleable en su boca, sabe cómo acertar golpes con las palabras. Está tentado, sabe que la venganza es una forma de justicia y que la lengua es más poderosa o, por lo menos, tan poderosa como cualquier arma. Pero mira a Stroessner y calla. Hay una intensidad, un cierto medido control que lo frena.

—¿Cuándo vuelve?

—No sé.

—Su embarcación está en el muelle. ¿En qué se fue?

—En un cachiveo.

—¿Solo?

—Con mi hijo y siete de mis hombres.

—No entran en uno.

—Fueron en dos.

—¿Cuándo?

—Hace una semana.

—El clima va a cambiar, viene un surazo. ¡¿Cómo los dejó ir?! (2017: 135-136)

3.1.2.2. Un mundo de sonidos

Pacheco dedica una parte de su estudio a las diferentes formas que toman los sonidos en la obra rulfiana porque considera que ocupan una posición crucial «en el desarrollo de la trama narrativa y en el proceso de producción del significado» (2016: 109). Es interesante examinar las estrategias sonoras destacadas por Susana González Aktories que permiten a Rulfo

crear ese «mundo de sonido». La investigadora distingue los recursos siguientes: la descripción de los gestos sonoros de los personajes, la mención del silencio, la evocación de un paisaje sonoro, el uso de metáforas sonoras, la referencia a la música y la alusión constante al «oír» (2008: 385-391).

Uno de los primeros recursos sonoros destacados por González Aktories es la descripción de los gestos sonoros «que evocan estados de ánimo, como sucede con los suspiros, los sollozos, los susurros, los gruñidos, los quejidos, los lamentos, los llantos y sus opuestos, las risas» (2008: 387). Podemos encontrar numerosos ejemplos de gestos sonoros ligados a estados melancólicos o de desesperación en *Pedro Páramo*:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. (2015: 74)

—Me siento triste —dijo.

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia. (2015: 85)

También encontramos un ejemplo similar en *Humo*:

La cubierta está llena de penumbras, se escuchan los quejidos de los heridos y flota sobre el aire una niebla de pesadillas, alimentada por la fiebre de los soldados. (2017: 75)

Aunque pueda parecer paradójico, los silencios también desempeñan un papel importante a la hora de estudiar la oralidad porque pueden ser escuchados «por algunos de los personajes como agudo contraste o contraparte del sonido» y porque «su presencia ayuda a dar relieve a los ruidos y a las voces» (Pacheco, 2016: 115-116). El ejemplo dado por Pacheco, procedente de la novela rulfiana, es llamativo:

Dormí a pausas.

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: «¡Ay vida, no me mereces!».

Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio.

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. (2015: 101)

En *Humo*, los silencios abundan:

En su boca siempre está dispuesto un grito, tan blanco como el neón de las paredes. Un grito que flagela el interior del cuarto con su silencio. (2017: 41)

Andrei y Francisco, que han sido testigos de lo ocurrido, no pueden entender lo que acaban de presenciar, pero el silencio sella un pacto imposible de quebrar. Todos miran cómo el avión comienza a hundirse, es un proceso veloz que termina cuando no queda huella de que la nave existió. Las cigarras regresan, su chirriar los vuelve a ensordecer. (2017: 72)

[...] Gabriela los mira alejarse desde la mitad de la calle. Cuando entra a la casa prepara un café. El silencio se transporta de una manera extraña a esa hora, como rasgando la superficie de las cosas. (2017: 117)

González Aktories considera la creación de un paisaje sonoro como una manera de plasmar la oralidad en *Pedro Páramo*. Afirma que este paisajismo sonoro «se logra a partir de la inclusión de *sonidos incidentales* en descripciones generalmente visuales de un paisaje» (2008: 389, cursiva en el original). Agrega que, en algunos casos, estos sonidos pueden distinguirse con facilidad, y en otros casos, son casi inaudibles (2008: 389). En general se trata de ruidos animales o de elementos naturales (Pacheco, 2016: 109). Este paisaje sonoro aparece en varios episodios de la obra de Rulfo:

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. (2015: 85)

Salió fuera y miró el cielo. Llovían estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, "ese valle de lágrimas". (2015: 100-101)

Hallamos el mismo tipo de sonidos en la novela de Alemán:

Se puede escuchar la furia del viento atravesar las ramas de las palmeras del jardín. (2017: 143)

A lo lejos escucha, como un eco, el canto de un pájaro campana. [...] Vuelven a callar y el aullido de los monos carayás quiebra la noche por sobre los demás ruidos de la selva. (2017: 59)

[...] al cerrar los ojos por la noche, el hombre no lograba discernir si lo que oía estaba ahí en verdad. Escuchaba, como fondo monocorde, el ruido de los mosquitos tenaces y el croar de los rococós imitando a las metrallas. (2017: 82)

Otro recurso mencionado por González Aktories tiene que ver con el empleo de metáforas sonoras por parte del escritor jalisciense. Según la investigadora, esas metáforas «parten de la sonoridad y entran en relación inesperada, sorpresiva, con otros campos semánticos. Generalmente aparecen como imágenes cargadas de un profundo y complejo simbolismo, mostrando cualidades plásticas, cromáticas o kinésicas del sonido» (2008: 390). Cita algunos ejemplos extractos de la novela rulfiana, como el «grito arrastrado» o el «ruido de burbujas» (2008: 390). Tales metáforas sonoras existen en *Humo*: «el grito congelado» (2017: 47), «su voz es una bruma» (2017: 150).

La música es otro elemento al que González Aktories hace referencia en su artículo. Explica que la alusión a la música puede ser directa o indirecta y que «su carga semántica es más bien de tipo referencial: remite a la música vocal, a sus formas de ejecución, a las funciones sociales que cumple en un contexto dado, y a un papel simbólico en el marco litúrgico» (2008: 390). Según Carlos Pacheco, Rulfo sentía una verdadera fascinación por la música popular mexicana, en particular por el canto, y transmite esta fascinación en su novela (2016: 114):

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

*Mi novia me dio un pañuelo
con orillas de llorar...*

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran. (2015: 114, cursiva en el original)

Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecindado, de manera que hasta hubo serenatas. (2015: 179)

La música también está presente en *Humo*:

El Ménéa hace algunas escalas; en Lisboa —antes de emprender el trecho más largo— suben una familia y cuatro hombres jóvenes. Son ellos, con sus cantos, los que comienzan a hacerle extrañar lo que todavía no ha abandonado. Su tierra, sus amores, sus familias: *perdidas*. [...] (2017: 21-22, cursiva en el original)

No le gustan los fados. Cierra la puerta con la aldaba pero siguen ahí. Solo de noche le sería permitido pensar y el cansancio se lo impide. Y, *sin embargo*, la música. La voz nostálgica de las mujeres; la herida en las letras de los hombres. (2017: 22, cursiva en el original)

El último recurso sonoro evocado por González Aktories es «la referencia constante al "oír" como forma de atención y de entendimiento de lo que se desarrolla en Comala» (2008: 391). La investigadora ha detectado más de cien apariciones del verbo «oír» en la novela rulfiana e indica que «su uso se vincula a la descripción de una impresión sonora, o a un contexto apelativo que se da entre un personaje y su interlocutor, en el que se exige atención para entrar en un diálogo» (2008: 391). Hemos seleccionado algunos extractos de *Pedro Páramo* para ilustrar esta referencia constante al verbo «oír»:

¿Lo oyes ahora? Está claro que se oye. Viene de regreso.

—No oigo nada. (2015: 91)

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. (2015: 93)

Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. (2015: 111)

En la novela de Alemán, el verbo «oír» aparece con frecuencia:

A lo lejos escucha, como un eco, el canto de un pájaro campana.

—Ese sonido tan delicado... solo se puede oír en estos montes. ¿Te das cuenta, Andrei? (2017: 59)

No hay algo que pueda hacer y sube a su habitación, una vez arriba vuelve a oír las patas pero sigue caminando. (2017: 117)

Oye las patas de algo correteando por el suelo de abajo

—¿Lo oyó?

—¿Qué? —pregunta el viejo.

—Las pezuñas deslizándose sobre el suelo de madera. (2017: 142)

En medio de ese derroche de luz y el furioso trueno de las metralas oye a uno de los muchachos murmurar entre dientes: *yvaga-ratá*. (2017: 156, cursiva en el original)

Los oía hablando, oía el molesto zumbido de las palabras que salían de sus bocas mientras yo sostenía mi pierna que, bajo el tejido de esas patas inmundas, estaba cálida. (2017: 158)

González Aktories añade que la creación del efecto sonoro en *Pedro Páramo* también se forma mezclando la percepción auditiva con otros sentidos como el olfato, el tacto o la vista, porque

«todos éstos crean impresiones sinestésicas en el lector, que refuerzan y enriquecen a su vez la percepción de lo sonoro» (2008: 391). Da varios ejemplos:

Los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer. (2015: 77)

Se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán. (2015: 96)

Y oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y miedo. (2015: 157)

La combinación de lo sonoro con otros sentidos también se hace en *Humo*. En la siguiente frase podemos notar que se mezcla con la vista: «con su mano derecha apresa a los insectos y su tedioso zumbido contra el vidrio y luego, formando una copa con su mano, los lleva cerca de sus ojos y los observa frotar sus patas con desesperación sobre sus cabezas» (2017: 40). Un poco más lejos en la novela, lo sonoro también se acompaña con la vista: «Gabriela puede ver el grito congelado de Pablo mientras pasa nuevamente frente al taller» (2017: 47).

Como podemos constatar, los recursos empleados por Rulfo para simular la oralidad en *Pedro Páramo* también son usados por Alemán en *Humo*, y esos procedimientos dan la sensación de que el lector escucha una multitud de voces y está rodeado por una gran cantidad de sonidos distintos. Sin embargo, cabe precisar que todo no coincide entre los dos autores: el escritor mexicano inserta palabras o expresiones típicas del lenguaje popular como los mexicanismos, los coloquialismos, los diminutivos, los pleonasmos y los regionalismos (Cierlica, 2016: 158), lo cual no es el caso en la novela de Alemán. Al usar este tipo de recursos literarios, Rulfo revela una necesidad de poner en boca de sus personajes un lenguaje verosímil.

3.1.3. La ficcionalización de la oralidad en *Humo* y en *Hijo de hombre*

La lectura de *Humo* e *Hijo de hombre* ha revelado que sus autores intentan dar cuenta de la dualidad lingüística castellano-guaraní que caracteriza el Paraguay, es decir una realidad escindida en parte también por el conflicto cultural de la escritura y la oralidad. Ana María Sánchez describe el uso y la función de ambas lenguas de la manera siguiente:

En el caso del Paraguay actual, a pesar del bilingüismo existe una diferencia radical en el uso de una y de otra lengua; mientras que el español representa la cultura letrada, el guaraní está destinado a la vida

doméstica y afectiva al mundo rural y familiar. El primero es el discurso del poder que de uno o de otro modo, se impone al segundo y lo reprime. (2001: 168)

La novela de Alemán y la de Roa Bastos tienen en común el hecho de que introducen palabras y expresiones guaraníes, así como personajes y tradiciones representativos del pueblo aborígen. Pacheco habla de una «utopía del lenguaje» para referirse a la meta perseguida por Roa Bastos, «porque su narrativa, en conjunto, implica una peculiar concepción de la vida y de la literatura fundada en fuentes orales tradicionales guaraníes», lo cual se traduce en sus textos por un anhelo de «reencuentro con el mundo viviente de la oralidad» (2016: 175). Esta utopía del lenguaje también está presente en *Humo*, una novela en la que la lengua y la cultura guaraníes están profundamente ancladas.

Para proceder al examen de las fuentes orales que han influenciado la composición de los relatos ficcionales de Alemán y Roa Bastos, así como al análisis lingüístico, temático e ideológico de la oralidad, es interesante partir del comentario hecho por Roa Bastos en un artículo-respuesta a Hugo Rodríguez-Alcalá:

Sabemos por anticipado que el cuentista o novelista culto que escribe en castellano no va a cometer la tontería de pretender trasladar a sus textos las características formales y técnicas del guaraní (prosodia, semántica, sintaxis, léxico); procurará a lo sumo incorporarles su atmósfera, infundirles su sentido, su emoción vital. Pero esto es lo que es endiabladamente difícil; en especial, el problema del diálogo, la viscera más importante, suerte de hígado-corazón de las estructuras narrativas que no podemos sustituir con elisiones o traducciones (Roa Bastos citado por Bareiro Saguier, 1994: 96-97).

Carla Fernandes, en su obra titulada *Augusto Roa Bastos. Écriture et oralité* (2001), propone un estudio pormenorizado de la oralidad en la obra roabastiana y destaca varios procedimientos de escritura elaborados por Roa Bastos para intentar «incorporar la atmósfera», «infundir sentido» y la «emoción vital» del guaraní en sus textos. Pero al mismo tiempo, el escritor se encuentra ante un dilema:

¿Cómo elegir un límite intermedio, una combinación o integración semántica que permita a la mayor parte de hablantes de la región llamada guaraní-castellano captar el sentido de los textos, percibir por lo menos indirectamente sus significaciones? Siempre quedará algo inexpresado (Roa Bastos citado por Fernandes, 2001: 81).

Lo inexpresado constituye el «texto ausente» que, de acuerdo con Fernandes, está ausente materialmente en el relato pero bien presente en la mente del escritor cuando se pone a escribir

ya que intenta incorporar la atmósfera guaraní en sus textos (2001: 81). Para insuflar el alma guaraní en los textos existen varios procedimientos de escritura que analizaremos a continuación: las referencias a los mitos, a las creencias y a los cantos, es decir elementos orales de la cultura tradicional de Paraguay; la incorporación de diálogos, de interjecciones y de exclamaciones que hacen alusión al habla popular de la población paraguaya; la elaboración de personajes letrados e iletrados que ilustran una confrontación entre una perspectiva urbana y letrada y una perspectiva rural y oral.

3.1.3.1. Los mitos, las creencias y los cantos

Al leer *Hijo de hombre*, el lector puede percibir diversos mitos guaraníes que han sido transcritos y difundidos por Roa Bastos. Siguiendo a Fernandes, empleamos el término *mito* en el sentido de relato oral y sagrado que recoge los orígenes de una cultura o de una civilización (2001:42-43). A título de ejemplo puede citarse la tradición mítica del *yvaga-ratá*:

— Fue cuando el cometa estaba a punto de barrer la tierra con su cola de fuego.

De allí solía arrancar. Él decía *yvaga-ratá*, con lo que la intraducible expresión *fuego-del-cielo* designaba al cometa y aludía a las fuerzas cosmogónicas que lo habían desencadenado, a la idea de la destrucción del mundo, según el Génesis de los guaraníes.

Me acuerdo del monstruoso Halley, del espanto de mis cinco años, conmovidos de raíz por la amenazadora presencia de esa víbora-perro que se iba a tragar al mundo. Me acuerdo de eso, pero el relato de Macario me lo hacía remontar a un remoto pasado. (Roa Bastos, 2011: 45, cursiva en el original)

Este fragmento proviene del primer capítulo, «Hijo de hombre», en el que el viejo Macario Francia, «la memoria viviente del pueblo», evoca el pasado de Itapé y cuenta lo que sucedió con el cometa (Roa Bastos, 2011: 39). Hace hincapié en la manera en la que los guaraníes perciben las fuerzas de la naturaleza: se describe una concepción apocalíptica del acontecimiento puesto que el cometa, es decir el «fuego-del-cielo», es visto como un arma de aniquilación del mundo.

Este tema mítico es retomado en *Humo*. De hecho, se hace mención del *yvaga-ratá* para referirse al caos producido por el estallido de una bomba en el Chaco Boreal, lo cual acentúa el carácter violento del ataque aéreo sufrido por Andrei y sus compañeros de viaje:

De improviso, se incendia el cielo. Algún piloto ha dejado caer, a la distancia, junto a una bomba, un cohete luminoso, reservado para las contiendas nocturnas. En medio de ese derroche de luz y el furioso

trueno de las metrallass oye a uno de los muchachos murmurar entre dientes: *yvaga-ratá. Fuego del cielo.*
En el Génesis de los guaraníes: el fin del mundo. (2017: 156, cursiva en el original)

Podemos notar que varios elementos son muy similares a los del otro fragmento: no solo Alemán usa la misma expresión, *yvaga-ratá*, sino que también da su traducción y precisa que corresponde a la idea de destrucción del mundo en el Génesis de los guaraníes. Además, cabe resaltar que la expresión en ambos casos es oída por otra persona: en la novela roabastiana, el personaje que escucha el relato de Macario es Miguel Vera; en *Humo*, Andrei oye a uno de sus compañeros aludir al fuego del cielo para ilustrar la escena apocalíptica que viven. Por estas razones, consideramos que estamos frente a una huella intertextual explícita: la referencia al cometa es prácticamente idéntica a lo dicho por Roa Bastos en *Hijo de hombre*. Si hemos dicho que la evocación de este mito es *prácticamente* idéntica al texto de Roa Bastos es porque Alemán no subraya la intraducibilidad de la expresión guaraní, se contenta con dar una traducción aproximativa en castellano.

Tanto Roa Bastos como Alemán hacen alusión a personajes que forman parte de la mitología guaraní. En *Humo*, por ejemplo, el dios creador, Ñanderu Vusu, es mencionado para explicar que, para los guaraníes, ese dios creó la tierra en la que viven y por esa razón no pueden abandonarla. Se hace referencia a este personaje mitológico tras el resumen hecho por un personaje, Carlos Alberto Ayala, sobre la situación del país: cuenta lo que está pasando con las empresas forestales y con los extranjeros que llegan a Paraguay para apropiarse las tierras y someter a la población nativa con el único objetivo de enriquecerse.

Antes, antiguamente, Ñanderu Vusu dispuso esta tierra para nosotros, nos colocó en el centro. Por eso no podemos abandonarla. Esta historia no la pueden entender los menonitas, nosotros habitamos este lugar desde siempre. El dinero no los salvará. Nosotros los recibimos, los ayudamos a limpiar el monte para que instalen sus carpas y luego colaboramos con ellos para la roza y la siembra y luego en la tala de árboles. Continuamente nos amenazan, pues ellos dicen que este lugar les pertenece. Nuestros abuelos, antepasados, todos nacieron y murieron aquí. (2017: 107)

Como veremos a continuación, este fragmento recoge una voz anónima que puede identificarse con el pueblo guaraní o con la voz de Ayala que se considera como parte integrante de la población indígena. El extracto pone de realce una oposición entre explotadores y explotados: los valores de los primeros chocan con los valores de los segundos dado que los empresarios extranjeros no dudan en destruir todo a su paso por motivos financieros y que los indígenas aceptan estas pésimas condiciones de vida para poder quedarse en la tierra de sus antepasados.

Se describe un sistema capitalista cuyos partidarios operan sin escrúpulos y están dispuestos a hacer lo que sea para conseguir sus objetivos. Para los guaraníes, el dinero está lejos de tener la misma importancia que su religión, sus creencias y su cultura. Esto muestra que tienen una concepción espiritual de la vida que no tiene nada que ver con la visión materialista de los explotadores.

En *Hijo de hombre* también aparecen figuras mitológicas. De hecho, en el siguiente pasaje un hachero menciona el nombre de tres duendes como explicación plausible al sonido de la guitarra que había escuchado en el monte:

Un hachero trajo al pueblo la noticia. Contó que en lo más hondo del monte, mientras volteaba árboles, había escuchado sonar una guitarra hacia el atardecer. Al principio pensó en alguna agüería.

—Pora o pombero, me dije. Capaz que fuera yasy-yateré. Aunque yo no creo en esas cosas —dijo en el corro que se había formado para oírlo—. (Roa Bastos, 2011: 52)

El pora, el pombero y el yasyateré son, como precisa Rubén Bareiro Saguier, estos «tres genios guaraníes [que] constituyen elementos vivos de la cotidianidad en cualquier medio rural, o aún en extensas capas de la población urbana» (1993: 69). Aunque el hachero mantiene que no cree en esas «cosas», la presencia de uno de los tres duendes es la única hipótesis que formula ante los itapeños, lo cual demuestra que estas creencias están ancladas en el imaginario guaraní.

Junto con los mitos y las creencias, los cantos también constituyen una fuente oral tradicional. En *Hijo de hombre* se repite en varias ocasiones el mismo extracto del Canto del Mensú:

Anivé angana, che compañero,

ore korazö reikyti asy... (Roa Bastos, 2011: 130, 154, 155, cursiva en el original)

Roa Bastos traduce la letra del canto: «no más, no más, compañero, rompas cruelmente nuestro corazón...» (2011: 130). Se trata de una queja que el mensú dirige a su empleador que lo agota física y moralmente en los yerbales de Takurú-Pukú:

Lo más que había conseguido escapar de Takurú-Pukú eran los versos de un «compuesto», que a lomo de las guitarras campesinas hablaban de las penurias del mensú, enterrado vivo en las catacumbas de los yerbales. El cantar bilingüe y anónimo hablaba de esos hombres que trabajaban bajo el látigo todos los días del año y descansaban nomás que el Viernes Santo, como descolgados también ellos un solo día de su cruz, pero sin resurrección de gloria como el otro, porque esos cristos descalzos y oscuros morían de verdad irredentos, olvidados. (Roa Bastos, 2011: 130)

Aunque no hay cantos guaraníes transcritos en *Humo*, Alemán destaca su importancia para la población indígena: «el que más tiene no es el que mejores atributos físicos ni bienes materiales posee sino el que más cantos conoce. El que consigue palabras buenas lo consigue todo» (2017: 187). Los cantos aparecen como la verdadera riqueza de los guaraníes, que se oponen a los símbolos de éxito comúnmente reconocidos como el dinero o la posesión de numerosos bienes materiales.

3.1.3.2. La oralidad en el plano lingüístico

Ahora que hemos estudiado los mitos, las creencias y los cantos como paralelismos entre la novela de Alemán e *Hijo de hombre*, nos parece interesante acercarnos a los parecidos lingüísticos entre ambas obras. Para analizar la oralidad en el plano lingüístico, comenzaremos por examinar las referencias y alusiones hechas al guaraní y después nos centraremos en los diálogos, las interjecciones, las exclamaciones y otros términos no traducidos.

En su ensayo mencionado anteriormente Fernandes trata de las alusiones directas a la lengua indígena que permiten describirla o mostrar que ciertos personajes la hablan (2001: 91). En *Hijo de hombre*, numerosos personajes se expresan en guaraní, como es el caso, por ejemplo, de Macario, María Rosa, el sargento Aquino o Cristóbal. Estos personajes también hablan en castellano, lo cual da cuenta de la dificultad a la que se enfrenta Roa Bastos puesto que intenta ficcionalizar la dualidad lingüística de su país (Fernandes, 2001: 91). En su novela, el escritor paraguayo hace referencia al guaraní, a su uso y sugiere los problemas de comprensión que puede provocar el bilingüismo. Fernandes toma como ejemplo el episodio de la discordia entre el cura y los moradores de Itapé que querían instalar el Cristo de madera esculpido por Gaspar Mora dentro de la iglesia, una decisión que causa el repudio del religioso ya que el escultor está enfermo de peste:

—Es la obra de un lazamiento —dijo el cura—. Hay el peligro del contagio. La Casa de Dios debe estar siempre limpia. Es el lugar de la salud...

Se extendió sobre la extraña vitalidad de los bacilos. [...] El cura percibió que no entendían muy bien sus explicaciones. No encontraba en guaraní las palabras adecuadas para describir técnicamente el mal y los riesgos de la contaminación

—... No podemos meter adentro esto... —dijo, pero se interrumpió al notar la creciente resistencia que encontraban sus palabras—. Sí..., mis queridos hermanos... Es cierto que tiene la figura de Nuestro Señor Jesucristo. Pero el enemigo es astuto. Usa muchos recursos. Es capaz de cualquier cosa por destruir la salvación de nuestras almas. Es capaz de tomar hasta la propia figura del Redentor... —recogió el aliento y prosiguió en tono de admonición—: Y si no, piensen bien quien talló esta imagen... ¡Un hereje, un hombre que jamás pisó la iglesia, un hombre impuro que murió como murió porque...!

—¡Gaspar Mora fue un hombre puro! —le interrumpió el viejo Macario con los ojos ásperamente abiertos.

Un rumor de aprobación apoyó sus palabras. (Roa Bastos, 2011: 60)

Este pasaje muestra las dificultades con que se tropieza el párroco: puede que no domine lo suficiente el idioma guaraní o puede que los itapeños no conozcan ciertos términos como «bacilos» o «contaminación» (Fernandes, 2001: 91-92). Pero también puede haber otra hipótesis: es posible que Roa Bastos haya querido mostrar la imposibilidad de comunicar ciertas ideas y ciertos conceptos en guaraní (Fernandes 2001: 92). Cabe remarcar que este fragmento pone en evidencia el hecho de que la Iglesia es presentada como el espacio «limpio», incontaminado por otras culturas. No solo hay una discrepancia a nivel lingüístico, sino también a nivel religioso: el cura no tolera la intrusión de otras creencias en la Casa de Dios. A través de este fragmento también vemos que los guaraníes no rechazan a los leprosos, no les tienen miedo y conviven con ellos. Es más: no los consideran como hombres impuros por estar enfermos. Esto marca, una vez más, una oposición entre la actitud de la población indígena y el comportamiento del hombre de Dios. Nos hemos dado cuenta de que el componente cristiano está poco presente en *Humo* en comparación con *Hijo de hombre*; por lo tanto, no lo consideramos como un parecido relevante.

Los problemas de comunicación a los que se enfrenta el cura con los itapeños en la novela de Roa Bastos también se hallan en *Humo* aunque, como hemos dicho, no se sitúan en un ámbito religioso. De hecho, el fragmento siguiente muestra una conversación entre Andrei y Juan en la que el médico yugoslavo hace preguntas a su compañero sobre su lengua materna:

—¿Ñe'ẽ quiere decir lengua?

—Y palabra y hablar y también idioma.

—¿Y cuándo sabes cuándo es qué?

Juan lo mira desconcertado. *Porque se sabe*, piensa, aunque no lo dice. *Cuando uno habla sabe qué quiere decir. Está en la historia. ¿Cómo le explica eso a Andrei? Andrei es como su padre que quiere entender las cosas solas, desvestidas. Vacila antes de continuar.*

—No podés dejar nada fuera.

—No te sigo, Juan.

—Si querés entender una palabra, tenés que saber sus otros significados y ver la conexión que le permite que forme parte del todo. (Alemán, 2017: 155, cursiva en el original)

El diálogo pone de realce la riqueza semántica del guaraní y la dificultad para una «mente letrada²⁰» como la de Andrei de entender una «mente oral» como la de Juan. También llama la

²⁰ Siguiendo a Walter Ong y su ensayo *Orality and Literacy* (1982), Pacheco señala que, cuando queremos entender las sociedades orales y pretendemos analizar la simulación de la cultura oral en las obras literarias, es necesario tener en cuenta el hecho de que una «mente grafémica o letrada» se caracteriza por la necesidad de presenciar los hechos con sus propios ojos para poder comprobar su veracidad, ya que «*ver claro* equivale a comprender», y por lo tanto siente la necesidad de apoyarse en documentos de autenticidad como una firma o un sello, mientras que una «mente *oral*» da más importancia al testimonio oral, y sobre todo al testimonio de los ancianos de su comunidad (Pacheco, 2016: 106-107, cursiva en el original).

atención la sorpresa de Juan ante la incompreensión de Andrei y el hecho de que Juan subraye la importancia de la conexión: en el universo guaraní, todo está conectado, lo cual no es el caso para Andrei ya que percibe «las cosas solas, desvestidas». Esto hace pensar en el concepto de fluidez ontológica desarrollado por Erik Camayd-Freixas en su estudio titulado *Realismo mágico y primitivismo* (1998), concepto que se basa el hecho de que «el "alma" o el "espíritu" de las cosas no es para el primitivo un concepto abstracto opuesto a la "materia", como lo es en la tradición platónica occidental, sino una fuerza que se expresa constantemente de manera concreta» (1998: 71).

Cabe señalar que el intento de simulación de la lengua guaraní en *Humo* y en *Hijo de hombre* deja percibir la tensión que existe entre la lengua de los conquistadores y la lengua de los indígenas. Cuando llegaron a América Latina los españoles impusieron su lengua, su cultura y su religión a la población nativa que vivía en el continente americano y condenaron su modo de vida y sus costumbres que calificaban de «bárbaros». Los indígenas experimentaron un verdadero choque cultural y ese choque se refleja en la lengua ya que se vieron forzados a aprender un nuevo idioma. Esto significa que es probable que a veces no sepan cómo expresarse en la lengua del colonizador, porque ciertas palabras o expresiones guaraníes son intraducibles. En su artículo dedicado al poscolonialismo y al comparatismo, Jean-Marc Moura escribe que la perspectiva lingüística corresponde a un modo de interpretación sobre el cual se basan los estudios postcoloniales para analizar las obras literarias (s.d.: <https://sflgc.org>). Según el autor, la crítica postcolonial permite evaluar el legado cultural y político del colonialismo en nuestra sociedad contemporánea y precisa que se puede abordar desde distintas perspectivas: histórica, intercultural, poética y lingüística (s.d.: <https://sflgc.org>). Moura postula que la toma en consideración de la realidad lingüística es esencial para un autor que escribe en un contexto plurilingüe y añade que

Ces littératures de l'intranquillité quant à la langue [...] posent avec une acuité particulière le problème des tensions entre les langues et entre les univers symboliques. Elles sont le lieu de conflits, de refus et d'ententes, de compromis, par lesquels sont déterminés des modes d'insertion de chacune des langues, de chacun des univers symboliques dans l'espace mental commun en formation²¹. (s.d.: <https://sflgc.org>)

²¹ «Esas literaturas de la inquietud en cuanto a la lengua plantean con una agudeza particular el problema de las tensiones entre las lenguas y entre los universos simbólicos. Son un lugar de conflictos, de rechazos y de entendimientos, de compromisos, mediante los cuales se determinan los modos de inserción de cada una de las lenguas, de cada uno de los universos simbólicos en el espacio mental común en formación» (traducción nuestra).

Es interesante notar que en este fragmento también aparece un fenómeno lingüístico que añade una otredad lingüística más al español normativo: el voseo. Germán de Granda, en su artículo «Observaciones sobre el voseo en el español del Paraguay», afirma que «la totalidad del territorio paraguayo es [...] claramente voseante, sin diferencias o excepciones de tipo diatópico» (1978: 271). Como lo demuestran los pasajes siguientes, Roa Bastos también integra el voseo en *Hijo de hombre* para dar cuenta de la realidad lingüística de su país:

—¡Pero vos estás loco, Juandé! –bufó el otro—. ¡Si llega a saber eso el capí no te va a perdonar!
—Podés contarle si querés. Ya no me importa... (Roa Bastos, 2011: 216)

—¿Para qué el sanitario?
—Misión especial. ¿No querés ir, Salu'í? Se van a necesitar voluntarios. (Roa Bastos, 2011: 309)

Los otros roncaban abajo.
—¿Te duele la herida?
—No.
—¿Querés fumar?
—No tengo tabaco.
—Yo tengo... (Roa Bastos, 2011: 353)

Estudiar los diálogos también constituye otro procedimiento interesante que aumenta el efecto de oralidad dado que los diálogos reúnen un gran número de interjecciones y exclamaciones que dejan entrever numerosas marcas del habla popular que se asocian a menudo con palabras guaraníes (Fernandes, 2001: 93). De acuerdo con Fernandes,

[...] les interjections ou exclamations apparaissent essentiellement en langue indigène. Elles correspondent à une utilisation spontanée et renvoient au domaine de l'inconscient. [...] En saupoudrant l'écriture en castillan de quelques mots guaranis, la plupart du temps exclamatifs [...], Augusto Roa Bastos rappelle la présence de la langue indienne et de l'oralité dans ce récit en castillan²². (Fernandes, 2001: 95-100)

Las huellas del lenguaje popular procedentes de las interjecciones o exclamaciones se encuentran tanto en *Hijo de hombre* como en *Humo*. Por ejemplo, «pikó», una partícula que expresa la interrogación, la admiración o la extrañeza, es empleada con frecuencia en ambas novelas: «¡Ay..., juepete! ¿Desgració a alguien, pikó?» (Roa Bastos, 2011: 114); «Cumpleaños de Mirta luego es, están todos ahí picó» (Alemán, 2017: 172). Las palabras populares también

²² «[...] las interjecciones o exclamaciones aparecen esencialmente en la lengua indígena. Corresponden a un uso espontáneo y remiten a lo inconsciente. [...] Al salpicar la escritura en castellano con algunas palabras guaraníes, la mayor parte del tiempo exclamativas [...], Augusto Roa Bastos recuerda la presencia de la lengua india y de la oralidad en ese relato en castellano» (traducción nuestra).

aparecen mediante términos guaraníes como «che», el pronombre posesivo de primera persona: «¡Che Dios, tan lejos! – cloqueó la vieja» (Roa Bastos, 2011: 113); «Che doctor, te presento a mi hijo» (Alemán, 2017: 61). También destacamos interjecciones como «E'a», una interjección exclamativa que, según Isabel Baca de Espínola y Ebelio Espínola Benítez, indica la sorpresa y significa «¡caramba! ¡oh!» (2006: s.p.): «¡E'á, un mozo tan buen mozo y tan enojado!» (Roa Bastos, 2011: 223); «E'a, ¿no eran tu padrino y tus socios, sus amigos, luego los que se encargaban de que llegaras a fin de mes?» (Alemán, 2017: 183). El uso de estas palabras tiene como objetivo recordar que, para la mayoría de los personajes, el castellano no es su lengua materna y, por lo tanto, integran términos guaraníes cuando hablan español.

La inserción de términos guaraníes aislados, no traducidos, es otro tipo de paralelismo entre *Humo* e *Hijo de hombre* que permite ficcionalizar la oralidad. En general, esos términos sustituyen una palabra española y su comprensión es facilitada por el contexto literario, lo cual significa que los autores solicitan la sagacidad del lector (Fernandes, 2001: 100). Por ejemplo, en el quinto capítulo de *Hijo de hombre*, los elementos pertenecientes a la fauna son mencionados en lengua indígena en el texto: «en el silencio del anochecer en que ondeaban las chispitas azules de los muãs²³, empezábamos a oír bajito la guitarra [...]» (2011: 48); «la llegada del camión espantó a una bandada de taguatós²⁴ posados en ellos. Se dispersaron chasqueando el aire con sus flojos aletazos» (2011: 179). Lo mismo ocurre en *Humo*: «un mbiguá²⁵, cuchillo con alas, corta horizontalmente el aire» (2017: 52); «en uno de los tantos días de marcha encuentran una nube de panambis blancas al borde de un riachuelo. El sol vertical y las alas delicadas de cientos de mariposas descenden sobre ellos como una tormenta de nieve que dura horas sin parar» (2017: 134). Estos ejemplos ponen de realce el hecho de que la traducción no es necesaria para comprender a que palabra española corresponde la palabra guaraní insertada en el texto. Como señala Rubén Bareiro Saguier, este recurso permite «elimina[r] la molesta consulta [de los glosarios y obtener] el equivalente de la expresión guaraní con lo cual se conserva la temperatura poética de la lengua aborigen» (1994: 99).

Es necesario precisar que existen algunas llamadas al pie de página en *Hijo de hombre*, pero son muy pocas y afectan principalmente las frases completas o los fragmentos. Fernandes explica que este procedimiento aparece en la novela del escritor paraguayo únicamente en los momentos importantes del relato, para que el lector perciba los pasajes afectados por las notas al pie de página en su totalidad y las comprenda (2001: 101). Por ejemplo, el Canto del Mensú,

²³ Los muãs designan en español las luciérnagas.

²⁴ El taguató designa en español el halcón, el gavilán.

²⁵ El mbiguá designa en español el cormorán.

ya mencionado, es traducido al español para que el lector entienda este elemento de la cultura tradicional y al mismo tiempo perciba el dolor y el sufrimiento que emana del canto (Fernandes, 2001: 102). En el caso de *Humo*, hemos notado que el recurso a las llamadas al pie de página es inexistente. Desde nuestro punto de vista, Alemán es más moderna que Roa Bastos ya que el rechazo de las notas al pie de página permite obviar una consulta fastidiosa que obliga al lector a interrumpir su lectura y que puede desconcentrarlo.

3.1.3.3. Personajes letrados e iletrados

Tras examinar la influencia de las fuentes orales tradicionales, así como el uso del guaraní en las novelas que nos interesan, podemos proseguir con el análisis de la presencia de la oralidad en el plano temático. Para Carlos Pacheco, la confrontación de los personajes orales y letrados en *Hijo de hombre* es el ejemplo que mejor ilustra la presencia de la oralidad en el plano temático (2016: 212). El investigador venezolano declara que la novela expone una «confrontación significativa entre, por un lado, Miguel Vera, quien representa conflictivamente la perspectiva urbana, letrada e institucional y, por otro lado, la posición rural, oral y tradicional, encarnada por un grupo de personajes populares, de manera especial por Macario Francia, el anciano narrador oral» (2016: 176). En *Hijo de hombre*, los personajes «orales» son aldeanos como Gaspar Mora, María Regalada, Casiano Jara, Natividad, Cristóbal Jara y Salu'í. En *Humo*, la perspectiva rural es representada por la mayoría de los individuos a los que Andrei conoce durante el viaje que emprende desde que se fue de Buenos Aires y llegó a Paraguay: el viejo Vallejo, Ramona, Juan, Beba, Rosa, los muchachos que viajan con él...

En la novela robastiana, la perspectiva letrada está representada por Miguel Vera. Este personaje abandona muy joven su pueblo natal, Itapé, para estudiar en la Escuela Militar de Asunción y accede al grado de oficial de ejército. Su trayectoria profesional lo aleja de sus raíces rurales y lo convierte en un hombre que forma parte de la cultura letrada, a menudo vinculada al poder (Pacheco, 2016: 305). Después de algunos años de ausencia, Miguel vuelve a Itapé pero su percepción del mundo ha cambiado tanto que ya no le es posible comunicarse con sus antiguos compañeros itapeños (Pacheco, 2016: 309). Consciente de la ruptura que se ha producido en él, «intentará encontrar en la práctica de la escritura un sentido tanto para su existencia personal como para la historia de su pueblo y de su país» (Pacheco, 2016: 311).

En *Humo*, Andrei encarna la psique letrada. Es un médico yugoslavo y un corresponsal de guerra que, tras la muerte de su madre, viaja a Argentina en busca de una nueva vida. Se instala en Buenos Aires con Biró y Palamazczuck antes de trasladarse a Paraguay para trabajar

con el médico polaco en el leprocomio de la Isla del Cerrito. Cuando ve que faltan recursos para poder sostener a los enfermos, se embarca en una travesía en dirección del Chaco Boreal durante la guerra para capturar una manada de ñandúes y montar un negocio utilizando las plumas, la carne y los huevos de los animales. Durante su periplo escribe numerosas cartas a Biró y a Palamazczuk en las que comparte sus vivencias. Cuando por fin alcanza su objetivo y quiere traer de regreso a los ñandúes, una bomba explota en medio del Chaco y lo hiere brutalmente. Es salvado por Stroessner, un joven teniente hambriento de poder que necesita al médico para curar su mano afectada por una enfermedad que puede paralizarlo. Tras este episodio, Andrei siente que tiene una deuda con Stroessner y decide permanecer a su lado para proporcionarle el tratamiento adecuado.

Al igual que Miguel Vera, Andrei es un individuo caracterizado por la ambigüedad. De él se puede decir lo que Pacheco afirmó respecto a Vera: «en [ellos] de alguna manera conviven los valores de ambos *universos culturales*» (Pacheco, 2016: 309, cursiva en el original). Miguel Vera es un ser torturado, escindido entre sus raíces populares y su estatuto de letrado, y esta fragmentación es visible a lo largo de la novela. Intenta reconectar con sus orígenes pueblerinos mediante la escritura y, sobre todo, mediante la lectura en voz alta:

Veo el vapor que mana de mi cuerpo, mientras anoto estas cosas en mi libreta. ¿Por qué lo hago? Tal vez para releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces un aire de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro. Las releo en voz alta, como si conversara con alguien, como si alguien me contara cosas desconocidas por mí. (2011: 247)

Carlos Pacheco resalta «su expresión de un sentimiento de alienación frente al texto escrito, así como sus esfuerzos por transformarlo en voz, por encontrar en él la vida y la inmediatez, la verdad profunda que atribuye a la palabra oral» (2016: 312). La muerte del teniente Vera deja pensar que pudo haber sido un suicidio debido a su posición ambigua (Pacheco, 2016: 312).

Andrei, por su parte, conecta con el universo indígena mediante su interés por la cultura y la lengua guaraníes y su matrimonio con Beba, la hija de Ayala. De hecho, a medida que el tiempo transcurre, vemos crecer el interés del médico por la historia y el idioma de las personas que lo rodean. Trata de comprender el significado de los términos indígenas usados por los muchachos que lo acompañan haciendo preguntas a Juan. Sin embargo, se da cuenta de que no está integrado en el grupo con el que viaja, es dejado de lado: «Andrei toma conciencia, al verlos, de que a él le han servido en una hoja aparte y de que Juan, para acompañarlo, ha tomado algo del plato comunal para acercársele. Pero los otros comen todos juntos» (Alemán, 2017:

155). Este aislamiento simboliza la brecha que existe entre los dos universos culturales. La conexión con el mundo rural y oral también se hace a través de su unión con Beba, la hermana de Juan, con quien ha tenido dos hijos: Nacho y Pablo. Beba y Juan son los hijos de Ayala, han nacido y se han criado en una comunidad indígena paraguaya. Esto significa que, durante su vida matrimonial, Andrei ha compartido los valores, las tradiciones y la lengua de su mujer. Al mismo tiempo, el médico se asocia con la esfera del poder, representada por Alfredo Stroessner, puesto que acepta curarlo para evitar el desarrollo de su enfermedad. Con este acuerdo, Andrei logra ganarse los favores del futuro dictador, lo que le permite vivir cómodamente con su familia durante un tiempo. Pero cuando sus valores chocan con los del gobierno stronista, todo se desmorona. El estado presiona a Andrei para que venda las tierras que ha heredado de su suegro, pero como no cede, secuestran a Beba y a otros miembros de su entorno. Finalmente, cansado de luchar, el médico vende los terrenos y se suicida.

Aquí podemos observar la ambigüedad de Andrei, dado que en él se puede constatar una confrontación entre dos universos culturales: la cultura letrada, que se asocia con sus raíces, pero también con Stroessner, y la cultura oral, es decir la cultura de su mujer y de sus hijos, que ha intentado asimilar. Al igual que Miguel Vera, el conflicto entre esas dos culturas lo lleva al suicidio. La frase de Carlos Pacheco, que se refiere al teniente Vera, también puede aplicarse a Andrei: «su vida, trágica, sin llegar a ser heroica, permanece como testimonio del choque de culturas, de dominados y dominadores y de los ámbitos en conflicto de la oralidad y la escritura» (2016: 312).

3.2. Los niveles diegéticos

3.2.1. Gérard Genette: *Discours du récit*

En *Humo* encontramos un juego de narradores que también podemos observar en *Pedro Páramo* y en *Hijo de hombre*. De hecho, varias voces narrativas toman la palabra para contar los hechos ficticios en las novelas de Gabriela Alemán, Juan Rulfo y Augusto Roa Bastos. Por lo tanto, haremos referencia a la obra del crítico francés Gérard Genette, *Discours du récit* (2007), como base teórica para proceder al análisis narrativo. En este ensayo, Genette dedica un capítulo a la «voz» en el que establece las fronteras entre el narrador que cuenta de manera ficticia su propia historia y el narrador que cuenta – también de manera ficticia – la historia de alguien más. Así, el escritor puede elegir entre dos actitudes narrativas: hacer que uno de los personajes cuente la historia o que se encargue de esto un narrador externo a esta historia

(Genette, 2007: 255). En el primer caso, hablamos de un narrador *homodiegético* como el Dr. Watson de Conan Doyle, mientras que, en el segundo caso, Genette se refiere a un narrador *heterodiegético*, idéntico al narrador de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (2007: 255). Cuando el narrador es el héroe de su propio relato, como por ejemplo en la novela *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* de Alain-René Lesage, se usa el término *autodiegético* (Genette, 2007: 256).

Tras haber definido los tipos de narradores en función de su relación con la historia que cuentan (*heterodiegético* u *homodiegético*), Gérard Genette explica que se puede definir el estatuto del narrador en función de su nivel narrativo. Este puede ser *extradiegético*, es decir un narrador de « primer grado » que se dirige de manera ficticia a un público real y es exterior a la diégesis; también puede ser *intradiegético*, lo cual significa que el narrador está dentro de la diégesis y es un narrador de «segundo grado» que se dirige a los demás personajes (2007: 237-259). Así, puede haber cuatro tipos de estatutos del narrador:

- 1) Extradiegético-heterodiegético: es el caso de Homero en la *Iliada*, narrador en primer grado que relata una historia de la que está ausente;
- 2) Extradiegético-homodiegético: es el caso de Gil Blas en *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, narrador en primer grado que narra su propia historia;
- 3) Intradiegético-heterodiegético: es el caso de Scheherazade en *Las mil y una noches*, narradora en segundo grado que cuenta historias de las que está ausente;
- 4) Intradiegético-homodiegético: es el caso de Ulises en los Cantos IX a XII de la *Odisea*, narrador en segundo grado que relata su propia historia (2007: 259-260).

Jean-Marc Limoges, en su artículo « De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma » (2013), propone resumir la teoría de Genette mediante el cuadro siguiente (que hemos completado con los ejemplos proporcionados por Genette en el cuadro de la página 260 de su *Discours du récit*):

Nivel / Relación	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Narrador en <i>primer grado</i> que cuenta (al lector) una historia en la que está <i>ausente</i> como personaje. Ej. Homero.	Narrador en <i>segundo grado</i> que cuenta (a otros personajes) una historia en la que está <i>ausente</i> como personaje. Ej. Scheherazade.
Homodiegético	Narrador en <i>primer grado</i> que cuenta (al lector) una historia en la que está <i>presente</i> como personaje (protagonista o testigo). Ej. Gil Blas.	Narrador en <i>segundo grado</i> que cuenta (a otros personajes) una historia en la que está <i>presente</i> como personaje (protagonista o testigo). Ej. Ulises.

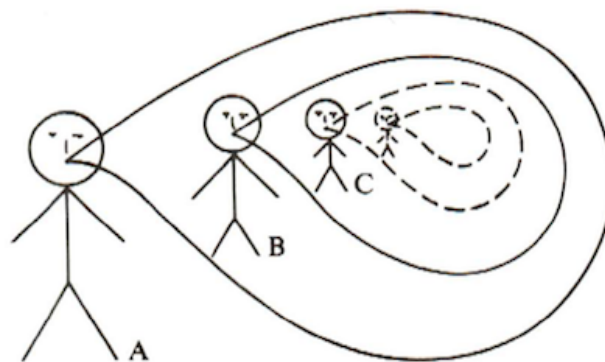
Cabe notar que Genette no integra en su cuadro lo que él llama el nivel *metadiegético*. Puede ocurrir que un personaje del nivel intradiegético intervenga para contar una historia, lo cual significa que se convierte en el narrador de un nuevo relato que se inserta en el relato primero (Genette, 2007: 241). Para ilustrar este nivel, el teórico francés cita como ejemplo la novela del Abate Prévost, *Manon Lescaut*. En esta novela, M. de Renoncour redacta sus *Memorias*, y este acto literario se sitúa en un primer nivel, es decir en el nivel extradiegético; los hechos contados en las *Memorias* pertenecen al nivel intradiegético, como la narración de Des Grieux, mientras que los acontecimientos relatados por Des Grieux se encuentran en el nivel metadiegético (Genette, 2007: 237).

El autor del *Discours du récit* recuerda que no se debe confundir la categoría de la voz con la categoría del modo, es decir que hay que distinguir entre quien habla y quien percibe (2007: 190). Para esclarecer esta situación, Genette propone tres tipos de focalización: la *focalización cero*, la *focalización interna* y la *focalización externa*. El primer tipo corresponde al relato con narrador omnisciente; el segundo tipo nos ofrece una focalización que puede ser fija (todo pasa por el canal de un personaje), variable (el personaje focal cambia con otro de manera alternada, como es el caso con Emma y Charles en *Madame Bovary*) o múltiple (como en las novelas epistolares en las que se menciona el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de los distintos personajes); el tercer tipo se caracteriza por la imposibilidad de conocer los pensamientos y los sentimientos de los personajes, es como si viéramos las escenas a través de una videocámara que las filmaría, sin tener acceso a la interioridad de los personajes (Genette, 2007: 194-195).

Ahora que hemos explicitado los conceptos acuñados por Gérard Genette, podemos pasar al análisis de la novela de Gabriela Alemán centrándonos en los paralelismos que existen entre *Humo* y las novelas de Juan Rulfo y Augusto Roa Bastos desde la perspectiva de los niveles diegéticos. Pero antes de proceder al examen de estos parecidos, consideramos necesario definir los tipos de narraciones presentes en *Humo*.

3.2.2. Esquema de las narraciones en *Humo*

Para simplificar el estudio de las narraciones en *Humo*, hemos retomado el esquema de Genette en *Discours du récit* (2007: 358). Para comprender mejor el funcionamiento de los distintos niveles diegéticos, el teórico francés propone un esquema en el que aparecen varios hombres parecidos a personajes de cómics, cada uno produciendo un bocadillo (2007: 357). Podemos reutilizar esta imagen para entender las relaciones narrativas que figuran en la novela de Alemán:



Un narrador extradiegético A, el narrador de los capítulos impares, produce un bocadillo en el que se encuentra un primer relato cuya diégesis incluye personajes como Gabriela, Pablo, Nacho y Francisco; esto quiere decir que son personajes intradieгéticos. Gabriela lee el cuaderno de Francisco que relata las aventuras de Andrei en la mayoría de los capítulos pares (II, IV, VI, VIII, X), lo cual sugiere que el amigo del médico yugoslavo aparece como el narrador-autor del diario y está situado en el nivel intradieгético B. El cuaderno, es decir el relato de Francisco, es metadieгético y comprende otros personajes, como Andrei, Biró y Palamazczuk, así como ciertas voces aisladas que pertenecen al nivel metadieгético C. Estos personajes se expresan por escrito u oralmente, lo cual significa que su discurso, sea cual fuere su forma, es meta-metadieгético.

Como podemos constatar, el esquema de las narraciones en la novela de Alemán hace hincapié en una estructura compleja, con voces y niveles diegéticos distintos, y con historias que se anidan dentro de otras, lo cual, a veces, puede desorientar al lector. Esto puede interpretarse como una manera de reflejar la realidad cruda y compleja a la cual se enfrentan los personajes de la novela. En los capítulos impares, el presente de Paraguay se asocia con la tragedia del supermercado de Ycuá Bolaños cuya inhumanidad es descrita de la manera siguiente en *Humo*: «¿Cómo pudo ser posible que alguien diera la orden de cerrar las puertas de un centro comercial en llamas? ¿Qué podía tener en la cabeza el que condenó a muerte a cuatrocientas personas que quisieron escapar del infierno y no pudieron porque todas las salidas estaban selladas?» (Alemán, 2017: 47). Los capítulos pares describen el sufrimiento de los soldados de la Guerra del Chaco así como el ascenso al poder del teniente Stroessner, es decir acontecimientos que han dejado cicatrices profundas en las mentes de aquellos que los han presenciado. Tanto el incendio del supermercado como el conflicto entre Paraguay y Bolivia y los abusos de poder del futuro dictador demuestran que, para ciertos seres humanos, es necesario derramar la sangre de inocentes para lograr sus fines. Esta realidad a la vez brutal y difícil de entender caracteriza el pasado y el presente de la novela.

Habiendo explicado los distintos niveles narrativos que caracterizan la novela de la escritora ecuatoriana, podemos pasar al estudio *Humo* en relación con *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre* partiendo de los paralelismos que tienen que ver con la categoría de la «voz» de Genette. Debemos precisar que la parte dedicada a los parecidos entre la novela de Alemán y la obra de Rulfo es más larga que el análisis de los paralelismos entre *Humo* e *Hijo de hombre*. Esta diferencia se explica por el mero hecho de que hemos detectado más coincidencias entre los primeros.

3.2.3. Paralelismos narrativos entre *Humo* y *Pedro Páramo*

En *Humo* y en *Pedro Páramo* abunda una multiplicidad de narradores y personajes, y esta pluralidad de voces es una característica fundamental de la *polifonía*, un concepto desarrollado por Mijaíl Bajtín en su ensayo *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). Luisa Puig afirma que el crítico ruso «sentó las bases de una nueva manera de interpretar el discurso atendiendo a las propiedades dialógicas de la palabra, es decir, a la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e, incluso, en un mismo enunciado» (2004: 380). Para Bajtín, la novela moderna se caracteriza por su dialogismo, su polifonía: reúne distintas ideologías y

perspectivas que existen en una sociedad y las expresa mediante los narradores y los personajes. Estas voces, ideologías, perspectivas múltiples hacen más compleja la lectura de *Humo* y de *Pedro Páramo* ya que a veces es difícil distinguir quién habla o quién está pensando.

Varios narradores-personajes aparecen en la novela de Alemán: Gabriela, Francisco, Andrei, Biró, Palamazczuk... Como ya hemos mencionado anteriormente, Francisco es el narrador de los capítulos pares: es el autor del cuaderno que Andrei ha dejado a Gabriela. Ese cuaderno tiene la misma función que un diario de viaje dado que relata la vida de Andrei desde su salida del puerto de Palermo hasta la explosión de la bomba en el desierto tras la captura los ñandúes. El autor del diario, Francisco, puede verse como el mejor amigo de Andrei, que conoce bien su vida por haber crecido a su lado y por haberlo acompañado durante su periplo. Puesto que viven aventuras poco comunes (atraviesan un país en plena guerra para buscar una manada de ñandúes con el objetivo de montar un negocio y salvar el leprocomio de la Isla del Cerrito), decide poner por escrito su vivencia y pone a Andrei en el centro de su relato ya que es el iniciador del viaje y el que toma todas las decisiones. Al mismo tiempo, el cuaderno permite salvaguardar la memoria de los hechos, ofrecer un testimonio de los horrores de la guerra y relatar el encuentro entre Andrei y el teniente Stroessner. Se acaba en 1938, es decir cuando la guerra del Chaco ha terminado y cuando el Paraguay ha perdido una gran parte de sus tierras tras firmar el tratado de paz con Bolivia en Buenos Aires el 21 de julio. Las páginas del diario de Francisco corresponden a las páginas de la mayor parte de los capítulos pares de *Humo*. De hecho, lo descubrimos cuando, al principio del tercer capítulo, se nos dice que Gabriela ha estado leyendo toda la noche y se pregunta si Andrei ha sido realmente amigo del inventor de la birome. Esta pregunta muestra el nexo que se establece con el capítulo anterior, el capítulo II, dado que ese capítulo describe el encuentro entre Biró y Andrei. Por eso podemos considerar que los capítulos II, IV, VI, VIII y X equivalen al contenido del cuaderno.

Andrei, Biró y Palamazczuk también son narradores: son los autores de ciertas cartas que se envían los unos a los otros. Esas cartas aparecen sobre todo en los capítulos pares, pero también se encuentran en un capítulo impar, el capítulo XIII, cuando Gabriela deja escapar los papeles que Francisco le dio al abrir la ventana. Las cartas se sitúan en el nivel meta-metadieético porque cada una relata una historia que se intercala en el cuaderno escrito por Francisco que pertenece al nivel metadieético. Estos intercambios entre los tres hombres ilustran bastante bien el concepto de polifonía elaborado por Bajtín ya que hacen intervenir una pluralidad de voces narrativas que aportan información sobre los acontecimientos vividos por

sus autores y ofrecen diferentes puntos de vista. Son también un buen ejemplo de focalización interna múltiple, típica de las novelas epistolares²⁶.

Entre estos distintos narradores-personajes también figura Gabriela, que pasa a ser narradora en un episodio de la novela: en el capítulo VII, cuando Gabriela está almorzando con Nacho, aparece un fragmento en letra cursiva que contiene una narración en primera persona. Este fragmento es una analepsis de principio a fin que hace alusión a un encuentro pasado entre los mismos personajes, Gabriela y Nacho, en el que este último revela que es el ahijado de Stroessner. En aquel momento Gabriela no entiende lo que esta declaración implica, pero poco tiempo después nota un cambio en la actitud y en la manera de vestirse de Nacho. Toda la escena es percibida desde la interioridad de Gabriela:

Volvía, creo que volvía, porque yo no era de allí y el nombre del general no reverberaba de la misma manera en mí que en la cabeza de miles de paraguayos. Veía sus retratos en los locales donde entraba, leía los titulares con sus fotos en los diarios, veía su nombre estampado sin ningún sentido por toda la ciudad pero era un nombre sin peso. Era solo un nombre. Sin forma. Sin muerte. Sin mentiras.
(Alemán, 2017: 120, cursiva en el original)

Este extracto hace hincapié en el uso de la primera persona y nos da acceso a los pensamientos y a los sentimientos de un solo personaje: es una focalización interna fija en torno a Gabriela. Así, el narrador extradiegético-heterodiegético que domina la narración de los capítulos pares cede su cargo a un personaje-narrador intradiegético-homodiegético en este fragmento. De hecho, excepto este pasaje en letra cursiva, el resto de los capítulos impares son asumidos por un narrador de primer grado externo a la ficción que cuenta las aventuras de Gabriela en tercera persona. También se trata de una focalización interna: el narrador se limita a lo que Gabriela sabe. Por ejemplo, la pregunta que se hace Gabriela, «¿Andrei fue amigo del inventor de la birome?» (43), muestra que tenemos acceso a la interioridad de la mujer. Esto orienta nuestra lectura de *Humo* ya que, en la mayoría de los casos, una focalización interna crea una conexión entre el lector y el personaje: compartimos sus emociones, entendemos su manera de pensar, nos identificamos con él... lo cual no es el caso con una focalización externa. Cuando todo pasa únicamente por el canal de un personaje no tenemos acceso a los pensamientos de los demás personajes. Esto añade una nueva dificultad puesto que hay toda una parte que permanece

²⁶ Sin embargo, cabe precisar que, como hace notar María Dolores González Pozo, no se puede hablar de novela epistolar cuando «las cartas que se insertan en la novela [...] constituyen apoyos a la historia que se narra» (2016-2017: 17).

oculta: no sabemos, por ejemplo, lo que Pablo piensa. Al principio de la novela, se nos dice que Pablo realiza varios grabados que representan el horror del incendio del supermercado, y descubrimos al final que está al corriente de las actividades ilegales de su hermano y que éste está involucrado en lo que pasó el día en el que bloquearon las puertas del edificio y dejaron morir centenares de personas. Este ejemplo demuestra que la inaccesibilidad a los pensamientos de un personaje como Pablo crea un suspense que se extiende a lo largo de la novela y deja flotar un aire de misterio. Pero cabe señalar que, en el caso de Gabriela, a pesar de que se trata de una focalización interna, la mujer disimula cierta información: el lector tiene que esperar la última página para descubrir que ha sido asesinada. Todos estos secretos, todo lo que no se dice dificulta la comprensión de la trama de la novela.

Además de narradores-personajes como Gabriela, Francisco o Andrei, *Humo* consta de fragmentos en los que resuenan voces desconocidas:

Tuve una vez una vieja herida, pero ya ha cicatrizado. Soñé con una isla, roja de gritos. Era un sueño y no significaba nada. (60)

Antes, antiguamente, Ñanderu Vusu dispuso esta tierra para nosotros, nos colocó en el centro. Por eso no podemos abandonarla. Esta historia no la pueden entender los menonitas, nosotros habitamos este lugar desde siempre. El dinero no los salvará. Nosotros los recibimos, los ayudamos a limpiar el monte para que instalen sus carpas y luego colaboramos con ellos para la roza y la siembra y luego en la tala de árboles. Continuamente nos amenazan, pues ellos dicen que este lugar les pertenece. Nuestros abuelos, antepasados, todos nacieron y murieron aquí. (107)

Estos fragmentos irrumpen como ecos remotos entre los demás fragmentos de la novela. Esto hace pensar en las interpolaciones presentes en *Pedro Páramo* que forman parte de los procedimientos estructurales de la novela y que incluyen «los pensamientos y recuerdos de determinados personajes, utilizando una formalización específica que permite su identificación por el lector como series de unidad narrativa» (Rulfo, 2015: 25). Pero los fragmentos de *Humo* no pueden ser calificados como tal dado que no cumplen los criterios propios de la interpolación: no podemos identificar con certitud las voces que habitan los fragmentos, y tampoco hay una formalización particular que los distinga de los demás. Podemos suponer que el primer fragmento citado, en el que se halla una voz que se expresa en primera persona del singular, es la voz de Andrei, pero también podría ser la voz de Palamazcuzk o de Francisco. El segundo fragmento, en el que se emplea la primera persona del plural, nos lleva a pensar que se podría tratar del pueblo guaraní que comparte sus creencias y su historia, pero también podría

asociarse con la voz del viejo Ayala que se identifica con la población aborigen. Como podemos constatar, no sabemos exactamente quién se esconde detrás de esas voces. Esto también puede verse como otra alusión a *Pedro Páramo* ya que sabemos que tanto la novela de Rulfo como la novela de Alemán están pobladas por fantasmas y encierran un gran número de voces que, en palabras de Erik Camayd-Freixas a propósito de *Pedro Páramo*, generan una confusión absoluta:

Toda esta fluidez de las identidades, toda esta confusión ontológica de los personajes, ocurre, para más, en un marco de murmullos y de voces, de bultos incógnitos y de sombras, que se hacen sentir en toda la novela, como un coro anónimo de seres consubstanciados en la muerte. Hasta la voz de Dorotea, tan cercana a Juan Preciado, se pierde en ese amasijo de seres sin rostro y sin sexo. (1998: 227)

Las voces desconocidas en la novela de Alemán tienen como punto común con las interpolaciones de *Pedro Páramo* el hecho de que son «pensamientos y recuerdos». También remiten a los ecos de Comala al igual que la presencia de narradores múltiples en *Humo* hace pensar en la variedad de voces que invaden la novela de Juan Rulfo. *Pedro Páramo* no se caracteriza por una voz hegemónica, sino por varios narradores, homodiegéticos y heterodiegéticos. La novela empieza con un narrador homodiegético que nos explica cuáles son sus intenciones: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera» (Rulfo, 2015: 73). Pero este narrador comparte la escena de la narración con una instancia narrativa que aparece en los fragmentos que evocan el tiempo de Pedro Páramo: se trata de un narrador heterodiegético que corresponde a la forma más tradicional de la tercera persona (Defeudis, 2015: 31-32). Los críticos Francisco Antolín y John Donahue sostienen que hay dos tramas paralelas y complementarias en la novela: una trama que corresponde al diálogo de ultratumba entre Juan Preciado y Dorotea y una trama que arroja luz sobre la biografía de Pedro Páramo (2016: 374). Precisan que la conversación entre el hijo del cacique de Comala y Dorotea reúne dos niveles temporales: «un pasado inmediato (desde la llegada de Juan a Comala hasta su muerte) y un pasado remoto evocado por Eduviges, Damiana y los ecos» (2016: 374). De acuerdo con Leonardo Defeudis,

El pasado no podría concentrarse en una sola voz. Porque el acercamiento a la prehistoria de Comala, al origen de sus penas y sus culpas (que purgan incansablemente en ese infierno que es también

purgatorio), se hace desde múltiples lugares. El locutor es uno, pero los enunciadores emergen continuamente, lidiando por imponer sus propias razones. (2015: 32)

La lectura de *Humo* también procura generar el sentimiento de que el pasado se transmite mediante una percepción colectiva que se traduce en una pluralidad de voces narrativas. El cuaderno de Francisco, así como las distintas cartas escritas por Andrei, Biró y Palamazczuk, la narración de Gabriela y las voces desconocidas evocadas anteriormente ofrecen diversos puntos de vista que aclaran ciertos episodios del pasado.

En el último capítulo de la novela de Alemán, podemos constatar que todas las voces narrativas se mezclan. Los narradores de los capítulos pares e impares están reunidos en el capítulo XIII: las voces que pertenecen al pasado se juntan con las voces del presente. De hecho, las hojas del cuaderno de Francisco, al igual que las cartas de Biró, Palamazczuk y Andrei, todas escritas en los años anteriores a 1938, son llevadas por el viento y recorren las calles de Asunción en el año 2004: «se sobreimprime el pasado al presente» escribe Alemán (2017: 181). Esto supone que no hay una separación tajante entre pasado y presente, y que el pasado deviene coetáneo del presente. Este último capítulo nos desvela un dato esencial: Gabriela está muerta. De hecho, las últimas líneas de la novela revelan que la mujer «recuerda, también, que todo eso terminó cuando, apenas disimulada tras cinco cuerpos, la asesinaron sobre la calle Palma mientras la ciudad avanzaba a su costado» (Alemán, 2017: 199). Esto significa que se trata de una historia de muertos, o al menos de una historia en la que una muerta dialoga con los vivos, lo cual puede verse como un guiño a *Pedro Páramo*. En efecto, en la obra de Rulfo descubrimos que los personajes están muertos en medio de la lectura (y no al final). Así pues, la narradora-personaje Gabriela está muerta al igual que Juan Preciado y los demás moradores de Comala.

De acuerdo con Daniele dos Santos Rosa,

[...] se habla de la muerte de Pedro Páramo como tema central, por intermedio de difuntos, de cuerpos ya muertos, que en sus tumbas charlan. Así, la muerte, como un tema especial para el pueblo mexicano y como asunto universal de la existencia humana, está en *Pedro Páramo* interiorizada en el tema y en el modo de narrar, en la constitución y caracterización de los personajes. (2012: 124).

La muerte también constituye un eje temático fundamental en *Humo*: la muerte de Andrei es el tema principal de las conversaciones entre Gabriela, Pablo y Francisco y es la razón por la cual Gabriela vuelve a Asunción; también impregna el presente con el incendio del supermercado Ycuá Bolaños que hizo un gran número de víctimas en el año 2004; en los capítulos que abarcan el pasado, la muerte es la consecuencia de la guerra, de las enfermedades como la lepra que no

se podían curar en aquella época.... En otras palabras: la muerte es omnipresente de principio a fin en la novela, puesto que las últimas líneas nos informan que Gabriela pertenece al mundo del más allá. Pero cabe precisar que la muerte de Gabriela no tiene el mismo peso que las otras muertes: es un indicio intertextual que conecta la novela de Alemán a *Pedro Páramo*, mientras que las demás muertes no tienen esta característica.

La confusión entre la vida y la muerte es una de las convenciones del primitivismo mencionadas por Camayd-Freixas en *Realismo mágico y primitivismo* (1998). En su ensayo, el autor hace del primitivismo el sustento del realismo mágico, ese «estilo histórico» que irrumpe en un momento preciso en la escena cultural hispanoamericana (1998: 50-51). La noción de primitivismo presume una revaloración de las culturas arcaicas o tradicionales en el mundo de las artes y de la literatura occidental (1998: 24-25). En la literatura, el primitivismo estético se manifiesta a través de una serie de formas literarias, entre las cuales se encuentra el realismo mágico, y se basa en ciertas convenciones que desestabilizan las convenciones del realismo tradicional como la linealidad temporal, la regularidad de la naturaleza o la autonomía del individuo (1998: 68). En las novelas del realismo mágico, Camayd-Freixas señala que prevalece la perspectiva primitiva «que da consistencia a los aspectos más diversos de la narración» y ejemplifica su propósito indicando que «suelen aparecer en estas novelas sucesos extraordinarios, presentados con la mayor naturalidad, como si se tratase de hechos cotidianos» (1998: 53). Pero esto no significa que la perspectiva «moderna», generalmente asimilada a la cultura occidental, esté completamente ausente en estos textos; puede aparecer por medio de la ideología de ciertos personajes o puede ser insinuada por el narrador e incluso sugerida por algunas situaciones (ibíd.). Según Camayd-Freixas, esta perspectiva arcaica puede ser de dos tipos: aborígen, como es el caso en la novela *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, o provinciana como en *Pedro Páramo* (1998: 67). El autor precisa que «la tendencia hiperbólica del primitivismo asimila lo provinciano a lo aborígen. No hay por lo tanto una verdadera distinción de modos entre estas novelas: lo folklórico y lo tribal, lo provinciano y lo aborígen, comparten a un mismo grado ese texto de lo habitual primitivo» (ibíd.). Partiendo de estas reflexiones nos hemos preguntado cómo calificar las distintas perspectivas que aparecen en la novela de la escritora ecuatoriana. Poca duda cabe de que, en el caso del narrador de los capítulos pares, es decir Francisco, la perspectiva es aborígen. Sin embargo, las cosas se complican cuando tenemos que identificar étnicamente a la segunda perspectiva, a saber, la del narrador de los capítulos impares. Pensamos que puede ser provinciana, pero es indeterminada porque se trata de un narrador heterodiegético.

Como en la novela de Rulfo, en *Humo* se hallan varias convenciones del primitivismo: la confusión entre la vida y la muerte, la fluidez ontológica, la lógica de lo concreto y la tradición como norma suprema. Como ya se ha mencionado anteriormente, existe un puente entre lo vivo y lo muerto en ambas novelas: los personajes rulfianos son muertos que se quejan, que comunican entre ellos, que oyen ladrar a los perros, etc.; al igual que los difuntos de Comala, Gabriela se comporta como una persona viva: bebe mate, camina con su bastón, lee el cuaderno que le ha dejado Andrei antes de suicidarse, le tiñen el pelo... Vemos que la frontera entre la vida y la muerte se desvanece, lo cual significa que el contacto con lo sobrenatural se concretiza (1998: 70). Esto hace pensar en la lógica de lo concreto, otra convención del pensamiento arcaico. Las culturas primitivas representan sus creencias de manera más tangible, no se expresan en términos abstractos: en este caso, la lógica de lo concreto corporiza el mundo del más allá (Camayd-Freixas, 1998: 72). Camayd-Freixas explica que «la presencia corpórea de los muertos en *Pedro Páramo*, junto a las memorias redivivas de los personajes, crea un espacio donde las vívidas evocaciones del pasado se corporizan, borrando el umbral entre la vida y la muerte» (ibíd.). Esta confusión entre la vida y la muerte también constituye un indicio de la fluidez ontológica: los seres animados e inanimados tienen alma, todo forma parte de una creación, todo vive. Cabe observar una última convención del primitivismo común a *Humo* y *Pedro Páramo*: la tradición como norma suprema. Camayd-Freixas sostiene que «la tradición es una fuerza suprema en la sociedad», y eso quiere decir que «el individuo debe obrar en plena conformidad con ella, sino sus actos, transgresores, pueden traer calamidades a todo el grupo» (1998: 68). Pedro Páramo, al escuchar la gente festejar cuando suenan las campanas que anuncian la muerte de Susana, se siente traicionado y decide quedarse de brazos cruzados: se vengará de los habitantes de Comala y los castiga dejándoles morir y vagar como almas en pena. En la novela de Alemán, el comportamiento de Andrei causa la pérdida de sus seres queridos y traiciona a la comunidad indígena paraguaya: al aceptar curar a Stroessner, inicia una relación con el futuro presidente que lo priva poco a poco de su libertad y que desemboca en la venta de las tierras heredadas de su suegro Ayala, el secuestro de algunos miembros de su entorno, así como su suicidio. La tierra es sagrada para los guaraníes, consideran que su dios, Ñanderu Vusu, la puso a su disposición y por lo tanto, no pueden abandonarla. Cuando cede a la extorsión del gobierno, el médico yugoslavo traiciona a los indígenas ya que formaba parte de esa comunidad tras casarse con Beba.

En su tesis doctoral, Anastasio Eugenio Pacheco Cejada abarca de forma innovadora los temas de la fragmentación, de la voz y de las sonoridades en *Pedro Páramo*. En la sección que dedica a la voz, el autor evoca la temática del secreto, y más precisamente, el secreto narrativo,

porque afirma que «*Pedro Páramo* es la novela de los secretos, de las revelaciones y de la complicidad» (2016: 91-92). Indica que el secreto, que se define como la información callada y ocultada por una o varias personas, produce suspense e intriga (2016: 99). Así, la característica principal del secreto es el silencio, y ese silencio se convierte en el valor estético del discurso narrativo ya que el narrador da indicios, pistas falsas, señales para descubrir la «verdad», pero su narración no hace más que fortalecer el silencio que rodea el secreto (2016: 92-93). A veces, una persona rompe el silencio, lo cual implica la revelación de lo callado. Por ejemplo, Eduviges Dyada revela a Juan Preciado que estuvo a punto de ser su madre y al mismo tiempo le da a conocer el pasado íntimo de su madre (Pacheco Cejada, 2016: 93). El secreto también puede manifestarse mediante la confidencialidad, es decir que se establece una complicidad entre dos personajes que impulsa a uno a «depositar un secreto en el *otro*» (Pacheco Cejada, 2016: 99, cursiva en el original). Pacheco Cejada toma como ejemplo la complicidad que existe entre Pedro Páramo y Fulgor Sedano cuando el cacique convierte a su administrador en su confidente y en el cómplice del crimen que está maquinando: «[...] ella tiene que quedarse huérfana. Estamos obligados a amparar a alguien. ¿No crees tú?» (Rulfo, 2015: 150). Lo mismo ocurre con el abogado Gerardo Trujillo, otro custodio de los secretos de Pedro Páramo, que se encarga de cubrir sus delitos y los de su hijo, Miguel Páramo (Pacheco Cejada, 2016: 100).

En la novela de Alemán también se ocultan secretos que engendran misterio y enigma: al principio no se sabe exactamente lo que le pasó a Andrei ni cuáles fueron las circunstancias de su muerte; tampoco entendemos en qué consiste el negocio de Nacho, aunque sabemos que es dudoso y peligroso; la presencia de Hilda en la casa de Pablo y Nacho también suscita varios interrogantes; por fin, el pasado callado y doloroso de Gabriela resurge al final de la novela. En *Humo* también encontramos ejemplos de divulgación y de transmisión de secretos. De hecho, de la misma manera que Eduviges revela su secreto a Juan Preciado, Hilda revela el suyo a Pablo y a Gabriela cuando la encuentran acurrucada y asustada bajo la cama de unos de los cuartos del piso de arriba. Les cuenta que ha trabajado para un socio de su padre que abusó de ella y ahora se esconde del socio de Nacho que también la forzó; la muchacha rompe el silencio y comparte los horrores que los hombres le han infligido. Al igual que Hilda, Stroessner también revela su secreto. Cuando está solo con Andrei, el teniente se quita la camisa y los guantes a fin de mostrar la enfermedad que lo carcome y explica al médico yugoslavo que nadie más lo ha visto y que su estado debe permanecer confidencial: «nadie *debe* saber sobre esto. ¿Me entiende?» (Alemán, 2017: 165, cursiva en el original). Esto significa que deposita su confianza en Andrei y que se establece una relación entre los dos hombres, pero no es una relación de igualdad: Stroessner controla al médico, lo manipula de tal manera que este último no tiene más

remedio que colaborar. Así, a medida que avanzamos en la lectura de *Humo*, el discurso narrativo nos proporciona algunos indicios que nos permiten desentrañar los secretos de cada uno, pero esto significa que el lector ignora lo que el narrador esconde, de la misma manera que ciertos personajes carecen de la información que otros poseen.

3.2.4. Paralelismos narrativos entre *Humo* e *Hijo de hombre*

Al igual que la obra de su homólogo paraguayo, Gabriela Alemán divide su novela en dos grandes líneas narrativas: la narración heterodiegética presenta en los capítulos impares y la narración homodiegética que caracteriza los capítulos pares. *Hijo de hombre* se organiza en torno a una estructura similar: por un lado, distinguimos los capítulos impares asumidos por Miguel Vera, que se presenta a veces como un narrador homodiegético y a veces como un narrador autodiegético, y, por otro lado, destacamos los capítulos pares confiados a un narrador heterodiegético en tercera persona (Fernandes, 2001: 136). Debemos precisar que a veces un narrador heterodiegético puede aparecer en un capítulo mayoritariamente dominado por un narrador homodiegético, como es el caso en el quinto capítulo, «Hogar» (que trataremos más en detalle en el análisis dedicado al fragmentarismo como paralelismo estético entre *Humo* e *Hijo de hombre*), y viceversa. A una parte de la crítica no le parece apropiado considerar esta novela en términos de una narración binaria y ha optado por una respuesta más matizada: en lugar de distinguir dos instancias narrativas, algunos estiman que se trata de una sola instancia que se desdobra (Fernandes, 2001: 136). De hecho, ciertos críticos, entre los cuales figura Carla Fernandes, defienden esta segunda interpretación y hacen de Miguel Vera el narrador de los capítulos pares e impares, heterodiegético en los primeros y homodiegético en los segundos.

En un prólogo que escribiera para la novela roobastiana, Sergio Ramírez considera que «*Hijo de hombre* es también, en muchos sentidos, un relato polifónico» (2011: 19). En efecto, en los distintos capítulos que componen la novela podemos oír diversas voces que, según Fernandes, unas veces son identificables y otras veces son anónimas (2001: 140). Esas voces pueden tomar la forma de un rumor colectivo como es el caso en el capítulo II, cuando los moradores de Sapukai formulan varias hipótesis acerca de la presencia misteriosa del médico ruso en el pueblo (2001: 140). También pueden surgir voces individuales e identificables mediante los diálogos, como podemos observar en el tercer capítulo en el que la conversación entre la madre y el padre de Miguel Vera desvela la inestable situación política del país, así como la situación de los militares, o en el capítulo VI en el que una vendedora de chipá se

opone a los soldados que tenían encerrados en el tren a los rebeldes de Sapukai, da de comer a los prisioneros y menciona el levantamiento que agita el país (2001: 142).

Es posible destacar el mismo tipo de voces en *Humo*: el rumor colectivo, así como las voces individuales, están presentes en la novela de Alemán. En el tercer capítulo se habla de las historias que circulaban acerca de un hombre del régimen stronista, «se decía que perseguía a los presos políticos como si fueran animales» (44). En el capítulo IV figuran las conversaciones de los soldados heridos cuyo alboroto está representado tipográficamente en el texto: la letra redonda se entremezcla con la letra cursiva y con un mayor tamaño de la fuente para indicar las distintas conversaciones que vienen de todas partes. Estas conversaciones proporcionan información sobre las condiciones en las que los militares deben combatir, así como sobre su estado de ánimo frente a la guerra. También aparecen voces identificables, como la del viejo Vallejo en el mismo capítulo, que da su visión de la vida como leproso, o como la voz del recitador de fechas del capítulo XI, Amado, que muestra a través de las repeticiones el traumatismo que le ha dejado el secuestro de su padre. Así, en ambas novelas aparece un gran número de voces que, en la mayoría de los casos, pertenecen a la masa de los oprimidos y ponen el foco en los problemas sociales, políticos y económicos.

Como subraya Sergio Ramírez, Roa Bastos se basa en la misma estrategia narrativa que José Eustasio Rivera en *La Vorágine* (1924) (2011: 18). De hecho, la novela del escritor colombiano se presenta como un manuscrito que ha sido entregado al propio autor. En *Hijo de hombre* ocurre algo parecido: el teniente Vera redacta varias páginas que son conservadas por la doctora Rosa Monzón que después transmite al propio Roa Bastos. Alemán retoma esa misma técnica puesto que prácticamente la mitad de los capítulos que componen *Humo* son extractos del cuaderno de viaje escrito por Francisco. Esto significa que Miguel Vera y Francisco comparten el mismo oficio, a saber, el de autor (ficticio) de un manuscrito. Además, tanto en *Humo* como en *Hijo de hombre* el destinatario final es un alter ego del autor: Gabriela y Roa Bastos.

3.3. La estética fragmentaria

3.3.1. El fragmento: una noción compleja

La lectura de *Humo* revela una práctica de la escritura fragmentaria que también aparece en *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*. De hecho, las novelas de Alemán y Roa Bastos constan de una decena de capítulos que se dividen en numerosos fragmentos, mientras que no hay capítulos

en la novela de Rulfo que se compongan únicamente de fragmentos. ¿Pero cómo definir el fragmento? El Diccionario de la Real Academia Española propone dos definiciones: el fragmento es la «parte pequeña de alguna cosa quebrada o dividida», pero también es la «parte extraída o conservada de una obra artística, literaria o musical» (<https://dle.rae.es>). Si intentamos buscar sinónimos de la palabra «fragmento», nos encontramos con términos como «trozo», «pedazo», «porción», «astilla», «cacho», «fracción», «parte». Si nos remontamos a su etimología, esta palabra proviene del término latín *fragmentum*, que a su vez procede del verbo *frangere* que significa «romper», «quebrar», «destruir». Vemos que los términos usados para referirse al fragmento remiten a una parte quebrada que pertenece a un conjunto. Esto significa que el fragmento no solo es indisociable de la noción de totalidad, sino que siempre está ligado a lo incompleto, a lo inconcluso. Como señala Lénia Carvalho Marques, el fragmento literario es objeto del mismo tipo de reflexión: se trata de un pedazo de texto desatado del conjunto que le da su sentido global (2007: 33).

En su obra *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* (1997), Françoise Susini-Anastopoulos identifica la escritura fragmentaria con una triple crisis:

[...] le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la genericité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'inscrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels [...] ²⁷. (1997 : 2)

Ricard Ripoll considera necesario añadir a esta triple crisis de la obra, de la totalidad y del género, la crisis del sujeto. El crítico sostiene que esta crisis del sujeto tiene que ver con la modernidad: «ce qui est en jeu, c'est le questionnement de la figure d'un Créateur absolu, d'un Dieu qui dominerait tous les fils de sa création, d'une puissance telle que la cohérence découlerait de ses actes» (2002: 18). Así pues, el fragmento aparece como el emblema de la modernidad.

²⁷ «El recurso a la forma fragmentaria se enmarca dentro de una triple crisis cuyas manifestaciones son antiguas, y que podemos identificar con la modernidad: crisis de la obra por caducidad de las nociones de finalización y de completud, crisis de la totalidad, percibida como imposible y decretada monstruosa y por último crisis de la genericidad, que ha permitido al fragmento presentarse, enmarcándose en margen de la literatura o tangencialmente a ella, como una alternativa plausible y estimulante al desinterés de los géneros tradicionales [...]» (traducción nuestra).

Entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se opera un cambio en las mentalidades y en las sociedades occidentales con la llegada de la industrialización y la urbanización, el nacimiento del capitalismo, las nuevas libertades conferidas al individuo, el desarrollo del pensamiento racional y la instauración de la democratización. Ese cambio es conocido bajo el nombre de *modernidad*. En su artículo publicado en la *Encyclopaedia Universalis*, Jean Baudrillard, Alain Brunn y Jacinto Lageira sostienen que «la modernité n'est ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique. C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles²⁸» (www.universalis.fr). Así, la modernidad marca una ruptura con el pasado que se traduce, en el ámbito de las artes y de la literatura, por el término *vanguardismo*, que corresponde en francés a la palabra *modernisme* y en inglés *modernism*. El vanguardismo se caracteriza por la innovación y la experimentación formales que hacen hincapié en la nueva manera de pensar el arte y que rompen con las formas tradicionales del realismo del siglo XIX. De acuerdo con Anne Fauré, la literatura vanguardista es una «littérature de crise et de mise en crise, qui n'a de cesse de bouleverser les modes de pensée et de représentation du réel et de mettre en crise le langage²⁹» (2007: <http://cle.ens-lyon.fr>). El vanguardismo supone un hito significativo en el campo de la narrativa ya que se habla de «turn of the novel» (Fauré, 2007: <http://cle.ens-lyon.fr>). Los escritores vanguardistas, entre los cuales podemos citar a William Faulkner, James Joyce y Virginia Woolf, revolucionan el género literario narrativo y consideran que la novela tradicional, realista, es demodé e inadapta. Asistimos a una ruptura, tanto formal como temática, con la novela del siglo XIX. Rechazo de la linealidad, eliminación del narrador omnisciente, multiplicidad de los puntos de vista, redefinición de la noción de personaje en función de las teorías freudianas y exploración de la consciencia son las mayores características de la novela vanguardista (Fauré, 2007: <http://cle.ens-lyon.fr>). El fragmentarismo literario también puede ser añadido a este conjunto de características de esta nueva literatura: los escritores vanguardistas cortan sus narraciones en pedazos y las presentan prácticamente como puzles.

Volvamos a la relación fragmento-totalidad. Ya hemos dicho que el fragmento está ligado a la noción de totalidad. Según Lénia Carvalho Marques, podríamos pensar que la obra

²⁸ «La modernidad no es ni un concepto sociológico, ni un concepto político, ni propiamente un concepto histórico. Es un modo de civilización característico, que se opone al modo de la tradición, es decir a todas las otras culturas anteriores o tradicionales» (traducción nuestra).

²⁹ «Literatura de crisis y de puesta en crisis, que no ha cesado de alterar las formas de pensar y de representación de lo real y poner en crisis el lenguaje» (traducción nuestra).

literaria se opone al fragmento ya que se presenta como un conjunto coherente, completo, con un principio, un medio, y un final, mientras que el fragmento aparece como un pedazo de algo (2007: 36). Pero la distinción entre fragmento y obra literaria no es tan simple, la realidad es mucho más compleja. Para ilustrar esta complejidad que caracteriza el fragmento, Carvalho Marques evoca un par de ejemplos a través de los cuales demuestra que la palabra «fragmento» puede emplearse para referirse a distintas situaciones:

- a) Originalmente, el texto estaba completo, pero solo algunas partes nos han sido transmitidas, como es el caso de muchas obras clásicas como *La Poética* de Aristóteles;
- b) El autor tenía la intención de escribir un texto completo, pero por circunstancias ajenas a su voluntad no ha podido lograr su objetivo. Es el caso de Stendhal con su novela *Lucien Leuwen*;
- c) El autor quería construir un texto completo, pero no ha obtenido el resultado esperado. Ej. *Monsieur Teste* de Paul Valéry;
- d) El autor ha escogido voluntariamente la forma fragmentada, pero con el objetivo de alcanzar el «Absolu utopique», es decir una totalidad que existe utópicamente como Absoluto. Podemos pensar en los primeros románticos alemanes como Friedrich Schlegel y sus *Kritische Fragmente*;
- e) El autor ha organizado conscientemente su texto de manera fragmentada, pero con un hilo conductor a menudo desvelado al final del texto. Ese hilo conductor da sentido a todos los fragmentos y permite construir un conjunto coherente. Podemos pensar en la novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* de Italo Calvino;
- f) El autor ha construido voluntariamente su texto de manera fragmentada, sin pensar en alcanzar una totalidad. Algunos autores rechazan la idea de totalidad como finalidad así como una lectura «totalizante» de su obra. Ej. *Roland Barthes par Roland Barthes* de Roland Barthes (2007: 36-37).

Estas situaciones demuestran que el fragmento es una noción compleja que dificulta cualquier intento de definición. Carvalho Marques se pregunta qué conclusiones se pueden extraer de estas consideraciones. Cita a Alain Montandon, el autor de *Les Formes brèves* (1992), que escribe lo siguiente pensando en Nietzsche y en Blanchot: «[I]a fracture ne permet plus d'inférer la totalité. [...] Le fragment n'est pas fragmentation d'une réalité déjà existante, ni moment d'un

ensemble encore à venir. Il est violence d'un dieu qui se manifeste³⁰» (Montandon citado por Carvalho Marques, 2007: 39). De acuerdo con la autora, el crítico francés subraya una característica esencial del fragmento: su autonomía (2007: 39). El fragmento quiere liberarse de la totalidad, una idea reivindicada por Nietzsche: «il me semble important qu'on se débarrasse du Tout, de l'Unité,... il faut émietter l'univers, perdre le respect du Tout³¹» (Nietzsche citado por Carvalho Marques, 2007: 40). De acuerdo con Carvalho Marques, el rechazo del Todo refleja la crisis que afecta las mentalidades en el siglo XX y sobre todo la manera de percibir al individuo, considerado como un ser múltiple (2007: 40).

Se ha planteado la cuestión de saber si el fragmento debe considerarse como un género *à part entière*. En su ensayo titulado *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978), los críticos Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy consideran que se trata de un nuevo género, pero entrecomillan la palabra «género», lo cual demuestra cierta duda por parte de los autores (Carvalho Marques, 2007: 51). Por su parte, Ginette Michaud sostiene que el fragmento «est à la fois un genre et n'est pas du tout un genre, et il faut s'accommoder de cette contradiction³²» (1989: 34). Esta aseveración resalta el carácter mixto del fragmento, y es confirmada por Roland Barthes en sus *Ensayos críticos* traducidos al español por Carlos Pujol:

El fragmento ocupa un lugar intermedio entre la máxima, que es una metáfora pura, [...] y la anécdota, que no es más que relato [...]. La verdad es que éste es un término muy peculiar, que tiene pocos equivalentes en nuestra literatura, muy imbuida de la excelencia de los géneros bien delimitados, la palabra en astillas (la máxima) o la palabra continuada (la novela). (1964: 320)

Así pues, el fragmento se caracteriza por la hibridez puesto que se sitúa entre «la palabra en astillas» y «la palabra continuada». Como señala Pierre V. Zima retomando la idea de Erich Köhler, esta forma híbrida encuentra su fuente en el contexto de producción: «l'idée d'Erich Köhler que les époques historiques de transition font naître des genres hybrides ou "mixtes" est confirmée et concrétisée par les expériences modernistes³³ » (2001: 40).

Cuando se habla de escritura fragmentaria, cabe tener en cuenta la importancia del lector. Destacamos una vez más el rol primordial del lector ya que, como lo hemos dicho en la

³⁰ «La fractura ya no permite inferir la totalidad. [...] El fragmento no es la fragmentación de una realidad existente, ni el momento de un conjunto aún por venir. Es la violencia de un dios que se manifiesta» (traducción nuestra).

³¹ «Me parece importante que nos deshagamos del Todo, de la Unidad,... hay que desmigajar el universo, perder el respeto del Todo» (traducción nuestra).

³² «Es a la vez un género y no es en absoluto un género, y tenemos que conformarnos con esta contradicción» (traducción nuestra).

³³ «La idea de Erich Köhler de que las épocas históricas de transición crean géneros híbridos o "mixtos" es confirmada y concretizada por las experiencias modernistas» (traducción nuestra).

parte introductiva, es el creador de la obra literaria. Carvalho Marques indica que el lector ocupa una posición determinante a la hora de estudiar el fragmento: la existencia de la escritura fragmentaria es dependiente de la percepción del lector, ya que debe identificarla como tal (2007: 63). Sin el reconocimiento del fragmento por lector es difícil hablar de fragmentarismo. Los escritores establecen diversas estrategias formales que permiten al lector percibir esta estética fragmentaria, como los blancos, las rupturas o las separaciones (Carvalho Marques, 2007: 62). Al igual que para la identificación de los paralelismos y de la intertextualidad, el lector desempeña un papel crucial cuando se trata de detectar la presencia del fragmento.

A tenor de lo anteriormente expuesto, podemos ver que no hay consenso en lo que atañe al estudio del fragmento ni al de la escritura fragmentaria. Que el fragmento sea un género o no, es difícil encontrar una definición que satisfaga la crítica de manera unánime. Desde nuestro punto de vista, nos parece interesante examinar el fragmento en relación con la violencia: su nexos con ella es innegable ya que la fragmentación implica, como explican Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, «un bris de clôture de texte», es decir un acto violento sufrido por el texto del que procede que da la sensación de que estamos ante un texto hecho pedazos (2016: 3). Este recurso formal y brutal también puede relacionarse con el contenido de la obra: podemos interpretar el fragmentarismo como un revelador de la violencia temática. En el caso de *Humo*, *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*, la violencia es una temática recurrente que se puede percibir a través de la fragmentación de la forma. En este sentido, optar por una estética fragmentaria permite detectar o intensificar la dimensión violenta de la obra. Además, de la misma manera que el fragmento revela la violencia, la violencia revela el fragmento: los temas ligados a la violencia, como por ejemplo la guerra, la deforestación y la esclavitud, suponen, en estos casos precisos, una fractura de la sociedad o de la naturaleza. Estas reflexiones sobre el fragmento y la violencia servirán de punto de partida para nuestro análisis de los parecidos que unen la novela de Alemán a *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*.

Los autores ya mencionados Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy afirman que «c'est de la pratique des fragments qu'il faut repartir pour tenter de saisir la nature et l'enjeu du fragment³⁴» (1978: 61). Es necesario indagar en los textos para determinar cuáles son los elementos que constituyen y caracterizan el fragmento. Es precisamente lo que vamos a hacer en este trabajo: dado que nuestro objetivo es demostrar que la novela de Gabriela Alemán dialoga con las obras de Rulfo y Roa Bastos, procuraremos mostrar que comparten una estética

³⁴ «Es necesario partir de la práctica de los fragmentos para intentar comprender la naturaleza y el reto que supone el fragmento» (traducción nuestra).

fragmentaria bastante similar sumergiéndonos en cada uno de los textos. Comenzaremos con los paralelismos que existen entre *Humo* y *Pedro Páramo*.

3.3.2. El fragmentarismo como semejanza estética entre *Humo* y *Pedro Páramo*

En la introducción de *Pedro Páramo* de José Carlos González Boixo, este examina la estructura de la novela y declara que «hay dos partes, la primera dominada por la narración de Juan Preciado, mientras en la segunda parte es más habitual la presencia de un narrador en tercera persona» (2015: 19). Por lo tanto, distinguimos dos niveles: el nivel A en el que encontramos los fragmentos que presentan el diálogo de Juan Preciado y Dorotea, y el nivel B, en el que encontramos los fragmentos en los que aparecen escenas que se corresponden con el tiempo de Pedro Páramo (2015: 20). En *Humo* también hay dos partes: los capítulos impares, que relatan la historia de Gabriela mediante la voz de un narrador heterodiegético, y los capítulos pares, que narran las aventuras de Andrei mediante el cuaderno de Francisco. Y cada capítulo está compuesto por fragmentos.

En lo que atañe a los fragmentos que figuran en *Pedro Páramo*, cabe precisar que una parte de la crítica considera que es posible colocar cada fragmento dentro de un orden cronológico, lo cual convertiría la novela en una suerte de rompecabezas (Dorfman, 1972: 203). El escritor argentino-chileno-estadounidense Ariel Dorfman rechaza esta concepción de la novela propuesta por Hugo Rodríguez-Alcalá al afirmar que «suponer o deducir otro orden que el existente en la obra es deformarla más allá de todo reconocimiento» (1972: 203). Al contrario, de acuerdo con Narciso Costa Ros, esta manera de proceder permite «acentuar la idea misma de fragmento» (1976: 121).

Al igual que Rulfo, Alemán no numera los fragmentos. Ambos escritores separan los fragmentos mediante un espacio en blanco intermedio, y en el caso de la autora de *Humo*, además de ese blanco, intercala un asterisco entre cada fragmento. Según Luis Leal, tal tipo de escritura fragmentaria puede parecer caótica, descuidada, pero, en realidad, «dentro de esa aparente confusión, hay una ingeniosa estructura, bien organizada y con una rígida lógica interna» (1964: 287). Esta organización permite estimular la creatividad del lector dado que debe hacer un esfuerzo para conectar un fragmento con otro. Esto significa que este tipo de novela no requiere un lector pasivo, como es el caso de las novelas realistas, sino un lector activo, que participa activamente en la producción del sentido.

La escritura fragmentaria propicia la existencia de voces múltiples y, por lo tanto, del perspectivismo o de la polifonía tal como la define Bajtín. De hecho, José Carlos González

Boixo sostiene que, en *Pedro Páramo*, «el fragmentarismo permite que la narración se centre en los momentos esenciales, prescindiendo de historias secundarias y ofreciendo, desde distintas perspectivas, una visión compleja – poliédrica – de la realidad ficticia» (2015: 24). Dado que ya hemos descrito cómo se manifestaban las distintas voces que componían cada novela en la sección dedicada a los niveles diegéticos, no nos detendremos en este punto, es decir que no analizaremos las perspectivas en las novelas en cuestión.

Ya hemos dicho que tanto en *Pedro Páramo* como en *Humo* asistimos a un desmigajamiento del relato que se traduce, a nivel formal, en una estética fragmentaria. Para Carvalho Marques, este fragmentarismo evoca cierta forma de violencia puesto que se separa brutalmente de un todo, representa una violación de la totalidad (2007: 35). A esta brutalidad formal corresponde una violencia temática: en ambas novelas surgen diversos tipos de violencia. Roland Forgues afirma que la violencia está omnipresente en la obra rulfiana:

El espacio literario rulfiano está signado por el ejercicio de la violencia: violencia del cosmos y de los elementos, violencia de la revolución y de la guerra, violencia del bandolerismo y de la pobreza, violencia de las relaciones humanas, individuales y colectivas. (Forgues, citado por Åsa Sebestyen, 2011: 8)

En *Pedro Páramo*, la violencia más evidente es sin duda la violencia de las relaciones humanas, en la que se puede observar la opresión de la población y una violencia de género hacia las mujeres. El ejercicio de la violencia de género es llevado a cabo por varios personajes: el cacique, su hijo Miguel Páramo, Inocencio Osorio... Pedro Páramo encarna la figura del mal, no duda en cometer atrocidades para mantener el control sobre el pueblo, es el autor de muchos actos de abuso entre los cuales figura la violación de numerosas mujeres, asesinatos, robo de tierras, etc. Miguel Páramo es igual de violento que su padre ya que su principal ocupación consiste en «visitar madres» (Rulfo, 2015: 130), una manera poco elegante de decir que pasaba la mayor parte del tiempo violando mujeres. También podemos mencionar a Inocencio Osorio, el provocador de sueños que se aprovecha de la ingenuidad de las mujeres para manipularlas mediante una conducta inapropiada.

La opresión del pueblo es otro tipo de violencia que encontramos en la novela rulfiana. Pedro Páramo confía en su fiel capataz, Fulgor Sedano, para hacer el trabajo sucio que le encomienda. Esta pareja sin escrúpulos abusa de los más débiles: por ejemplo, Pedro Páramo ordena a su administrador que proponga matrimonio a Dolores Preciado en su nombre con el único objetivo de saldar las deudas que ha contraído con su familia. No se detiene ante nada para extender su poder, como lo confirma el asesinato de Toribio Aldrete, el vecino que luchaba

por sus tierras y que Pedro Páramo hizo ejecutar por su mano derecha para recuperar sus propiedades. Al funcionar de este modo, el cacique impone su autoridad y despliega el terror en la comarca.

Cabe resaltar la violencia del calor que ocupa una posición central en *Pedro Páramo*: el calor da la sensación de que asfixia a los personajes. A medida que avanza en dirección de Comala, Juan Preciado nota el calor sofocante que lo rodea: «hace calor aquí» (2015: 75), a lo cual su medio hermano le responde «sí, y esto no es nada [...]. Cálmese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija» (2015: 75). Durante la noche que pasa en casa de Donis y su mujer, el calor se intensifica y lo despierta: «salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí» (2015: 125). Finalmente, la falta de aire lo ahoga: «no había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre» (2015: 125).

En *Humo* también encontramos los mismos tipos de violencia que en la obra de Rulfo. El tema de la violencia sexual aparece en los capítulos impares y es ilustrado por tres escenas que ponen en evidencia el abuso de poder de los hombres contra las mujeres: el episodio en el que Gabriela es testigo de la violación de Hilda por el socio de Nacho, la revelación del pasado de la muchacha con el hombre de negocios que la contrató, y el relato de los abusos que Gabriela sufrió el día de la amistad³⁵ cuando varios hombres la cercaron, la forzaron y la mataron. Al igual que en *Pedro Páramo*, las mujeres aparecen como objetos sexuales puestos a la disposición de los hombres que las consideran como seres inferiores sometidos a su dominación. Esto es particularmente evidente cuando, tras violar a Hilda, el hombre de negocios «le dijo que dejara de temblar. Que le gustaba su olor y luego le dijo que si no se acomodaba pronto, la mataría. Disfrutó mostrándole el arma que tenía en su cintura» (Alemán, 2017: 115).

El robo de tierras es un acto de violencia que también encontramos en la obra de Alemán. El viejo Ayala denuncia el carácter capitalista de la Forestal que se apropia de las

³⁵ El día de la amistad hace referencia al Día Internacional de la Amistad que se celebra el 30 de julio. De acuerdo con el sitio web *diainternacionalde.com*, esta fiesta fue creada por primera vez en 1958 en Paraguay, cuando un grupo de amigos se juntó en Puerto Pinasco (Paraguay) para celebrar el Día del Árbol. El Dr. Artemio Bracho fue el primero en proponer «la instauración de un día para festejar la amistad entre los seres humanos. Él pensaba que ya que había un Día del Padre, Día de la Madre, y Día del Árbol, ¿cómo no había un día para celebrar la Amistad?» (<https://www.diainternacionalde.com>).

tierras del Chacho «como si nadie lo hubiera habitado. Nunca» (Alemán, 2017: 105). Esto tuvo como consecuencia la instauración de la esclavitud en el Chaco, dado que para esas compañías «el *deber es primero, el derecho después*» (Alemán, 2017: 109, cursiva en el original). Al igual que Pedro Páramo decide cruzarse de brazos y asistir al sufrimiento de Comala, los explotadores del Chaco se muestran duros y crueles hacia los explotados, lo cual genera mucha miseria: reciben un sueldo irrisorio y comen lo que les dan, en general carne podrida. Y si intentan escapar, son torturados de manera inhumana:

Hay métodos sofisticados —antes de recurrir al fusil—, como amarrar sus tobillos y muñecas a cuatro estacas con correas de cuero crudo y dejarlos tostarse al sol. Cuando el cuero encoge, los músculos se parten. Si hay un takuru cercano harán una variación sobre el clásico estaqueado. Colocarán al fugitivo sobre el nido de termitas blancas y a este le prenderán fuego. Los insectos treparán, buscando un escondrijo donde guarecerse de las llamas y el humo. Las cuencas de los ojos, sin duda, serán un elemento apetecido. (Alemán, 2017: 109)

Los actos de Stroessner y de sus esbirros también son de índole violenta. Al rechazar la proposición de venta de sus tierras, Andrei ve desaparecer sus seres queridos. Reunidos en el escritorio de la casa de Pablo, Francisco y Gabriela evocan el destino trágico del médico yugoslavo, acosado por la sed de poder de la administración de Stroessner:

No sé a quién se le ocurrió desarrollar un plan de progreso para las tierras orientales. Progreso, ya te imaginarás, significaba convertir a esos humedales y sabanas de palma negra y karanda en tierras productivas. Eso decían los papeles: cambiarían los bosques improductivos por tierras de pastoreo. No había vuelta atrás, comenzaron a presionar a Andrei para que vendiera. Luego llegaron amenazas y, después, el primer muerto. (Alemán, 2017: 143-144)

En *Humo*, un calor parecido al que se encuentra en la novela de Rulfo emana de los capítulos pares. Cuando Andrei toma el tren para reunirse con Palamazczuk en la Isla del Cerrito, siente que el calor «lo comienza a sofocar» (Alemán, 2017: 51). El tren «se ha sobrecalentado» (2017: 51) y el médico yugoslavo debe bajar del tren para que la máquina pueda enfriarse. Le ocurre lo mismo que a Juan Preciado: al dirigirse hacia un lugar preciso, la temperatura aumenta y es cada vez más difícil respirar. Luego, cuando Andrei emprende su viaje con cuatro hombres enfermos, Francisco y el perro de Vallejo, el calor los acosa de la misma manera que persigue al hijo de Dolores. La descripción del clima da la sensación de que el planeta se ha convertido en una bola de fuego: «el aire arde como una llama invisible» (Alemán, 2017: 66), «la tierra calcinada» (2017: 66), «una impresión de que se pesa el doble,

de que se hunden en una hoguera que no los consume porque no son quizás más que cenizas» (2017: 66-67), «están dentro del sol» (2017: 67). El calor es una constante durante el periplo de Andrei y de sus compañeros: «caminan con los ojos enrojecidos por el sudor que irrita los párpados» (Alemán, 2017: 133) mientras «el sol comienza a despellejarlos y a hundirlos dentro de la tierra» (2017: 134). Así, el calor que se describe en *Humo* y *Pedro Páramo* es un calor violento que impide respirar.

En ambas novelas, el calor puede verse como una metáfora del infierno. De acuerdo con Min Sun, el Comala que presencia Juan Preciado es un «Comala infernal, donde no hay aire, no hay árboles» y «donde hace un calor sofocante y no se puede respirar, donde uno se ahoga» (2017: 89). Los moradores son conscientes de vivir en un pueblo infernal ya que el arriero Abundio describe la comarca como la «boca del Infierno» (Rulfo, 2015: 75). Además, el propio Rulfo admitió que el nombre del pueblo alude a la palabra «comal», esa «especie de plancha donde se cuecen las tortillas» (Sun, 2017: 89). Todos estos elementos insisten en el calor infernal que acosa a los habitantes y a los visitantes de Comala.

El calor como metáfora de lo infernal es otro parecido que une la novela de Alemán a *Pedro Páramo*. El clima asfixiante descrito en *Humo*, que calcina a Andrei y a sus compañeros, hace pensar en el calor del inframundo que atormenta a los mortales que se adentran en el reino de los muertos. Durante su periplo, el médico yugoslavo, Francisco y los cuatro hombres son testigos de los efectos nefastos del calor en los soldados paraguayos y bolivianos: están sedientos y desnutridos dado que «la tierra es árida y los soldados, en su marcha, no arrancan nada de ella» (Alemán, 2017: 65). El ambiente, al igual que la tierra, da la sensación de que los militares están en la antesala del infierno:

Se matan en vano, en el infierno gris —salpicado de pantanos y de la espesa vegetación de matorrales y árboles espinosos— donde, a más de no existir petróleo, no hay agua. Ningún río lo cruza y hay que cavar pozos para buscar fuentes subterráneas. Lo único que existe en abundancia allí es sed y muchos mueren de ella antes.

*

El sol. El aire arde como una llama invisible. Entre la tierra calcinada y las zarzas secas, sedientas, hierven los insectos. Todo está blanco, de un blanco implacable de metal en fundición. La temperatura, de puro excesiva, apenas se siente. Un aturdimiento, una impresión de que se pesa el doble, de que se hunden en

una hoguera que no los consume porque no son quizás más que cenizas. Imposible pensar. El sol: están dentro del sol³⁶. (Alemán, 2017: 66-67)

Los tipos de violencia enumerados anteriormente, a saber, la violencia de género y la opresión de la población, corresponden a lo que Ariel Dorfman llama la violencia horizontal y la violencia vertical. En su ensayo titulado *Imaginación y violencia en América. Ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa* (1972), el autor distingue la violencia política, que define como vertical y social, de la violencia privada, que considera como horizontal e individual. Incorpora en la violencia vertical dos tipos de violencia: por un lado, la violencia de arriba, es decir la violencia ejercida por los que tienen el poder y que podemos asociar con la dictadura y la opresión, y, por otro lado, la violencia de abajo, que hace alusión a la violencia de la población y que podemos identificar con la resistencia y la libertad (Kohut, 2002: 200). Podemos incluir los actos de Pedro Páramo y de Stroessner en la violencia de arriba ya que usan su influencia y su poder para presionar y obtener lo que desean de los demás. La violencia horizontal concierne «estos personajes [que] agreden a otro ser humano, a veces un amigo, o un miembro de su propia familia, otras veces a cualquiera que se les cruce por el camino» (Dorfman, 1972: 26). Esta definición nos hace pensar en las agresiones sexuales sufridas por las víctimas de Miguel Páramo y de Inocencio Osorio, así como por Hilda y Gabriela.

En su artículo «Política, violencia y literatura» (2002), Karl Kohut sostiene que la distinción propuesta por Dorfman presenta la ventaja de «delimitar los campos de observación», pero es necesario matizarla ya que esta diferenciación entre violencia vertical y violencia horizontal no es tan nítida como lo pretende su autor (2002: 200-201). Kohut da como ejemplo la violencia de los narcotraficantes que, en su opinión, pertenece tanto a la esfera privada como a la esfera política, lo cual demuestra que la realidad es mucho más complicada de lo que parece (2002: 201). Kohut también pone en entredicho la doble tesis de Dorfman según la cual América Latina es el continente de la violencia por excelencia y la literatura hispanoamericana es más violenta que las otras literaturas (2002: 202). Kohut objeta que el corpus escogido por Dorfman es «demasiado limitado para permitirle llegar a conclusiones tan tajantes» y afirma que «si extendemos el campo de observación históricamente, nos damos cuenta de que la violencia es

³⁶ Cabe señalar que este fragmento es una huella intertextual que remite a la obra del escritor paraguayo Rafael Barrett, *El dolor paraguayo* (1910). En efecto, estamos ante un ejemplo de plagio consciente: Alemán retoma palabra por palabra un párrafo que pertenece al capítulo «De paso», con excepción de las dos últimas frases (ha suprimido la primera y ha modificado la segunda). La propia autora revela, al final de *Humo*, que ha insertado varios extractos de *El dolor paraguayo* en su novela. Al no citar a Barrett ni entrecorillar su texto, Alemán recurre a la técnica intertextual del plagio consciente.

omnipresente desde los comienzos, incluyendo la Biblia» (2002: 202-203). La doble tesis de Dorfman tampoco es compartida por sus homólogos hispanoamericanos: el escritor argentino Mempo Giardinelli escribe en *Qué solos se quedan los muertos* que «la Europa que nos juzga, que nos mira desdeñosa, es la mayor suma de genocidios de la historia de la humanidad, es el imperio de la violencia y el racismo» (1985: 149-150).

Dorfman también evoca otra forma de violencia: la violencia narrativa. Sostiene que varios escritores como Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes y muchos más han adoptado nuevas técnicas literarias para intentar expresar su manera de ver la realidad que tiene que ver con la violencia (1972: 40). Explica que la novela naturalista ya no satisface las exigencias de los escritores del boom ya que «se dedicaba a mostrarle a un mundo burgués las lacras sobre las cuales estaba construido su plácido bienestar, la cruda realidad sexual y social que no querían admitir. Se violentaba al lector al documentarle una realidad que él ignoraba o simulaba ignorar»; según Dorfman esta manera de construir la realidad es rechazada por los escritores de la segunda mitad del siglo XX, que se dedican «a *épater* de otra manera, con otro tipo de violencia: se atacó la estructura misma del universo en que el lector descansaba su mirada, intentando romperle su cosmovisión para desconcertar y confundir y angustiarlo. Se destruyen las pautas con las cuales el lector vive» (1972: 41). La realidad ya no es contemplada desde afuera, como lo hacían los escritores regionalistas, sino desde adentro. En este contexto, el fragmentarismo del texto aparece como una innovación formal, una nueva manera de escribir, y puede ser considerado como un recurso agresivo ante el lector, como un acto estético que hace pensar en «una protesta contra un mundo que trata de negar esa violencia» (Dorfman, 1972: 41). Esto significa que la fragmentación literaria puede verse como un acto violento que agrade al lector porque le propone una forma narrativa a la que no está acostumbrado.

Ahora que hemos mencionado los parecidos entre *Humo* y *Pedro Páramo* ligados a la fragmentación y a la violencia, podemos continuar nuestro análisis y centrarnos en otra similitud. Otro paralelismo que se relaciona con la estética fragmentaria del texto tiene que ver con la desorientación de Juan Preciado y Gabriela. Al optar por una escritura fragmentada tan complicada, los autores intentan dar cuenta de lo perdidos que están sus personajes. En el caso de Juan Preciado, su llegada a Comala lo desestabiliza completamente. Espera ver ese paraíso que le ha descrito su madre: «*hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*» (Rulfo, 2015: 74, cursiva en el original). Pero en lugar de contemplar una tierra verde y fértil, el hijo de Dolores observa un paisaje árido e inhóspito. Su estupefacción se manifiesta en el diálogo que entabla con Abundio:

- ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?
—Comala, señor.
—¿Está seguro de que ya es Comala?
—Seguro, señor.
—¿Y por qué se ve esto tan triste?
—Son los tiempos, señor. (2015: 74)

La desorientación de Juan Preciado es reforzada por lo que presencia en el pueblo. De hecho, el personaje entra en contacto con difuntos enterrados y almas en pena condenadas al sufrimiento eterno. Se sumerge en un mundo lleno de ecos y de murmullos que lo matan. De acuerdo con Edith Oliver Mosqueda, «Juan Preciado no llega a identificar ni a identificarse con los espectros; su confusión es completa y cada vez se siente más desconcertado» (2018: 42).

El desconcierto que experimenta el hijo del cacique también se refleja en *Humo* a través de Gabriela. Cuando llega a Asunción, está previsto que Gabriela se aloje en la casa de Pablo y Nacho, pero nadie la acoge cuando se presenta delante de la puerta de entrada. Recuerda que Andrei escondía una llave bajo el rodapié y consigue entrar. De nuevo, nadie aparece para darle la bienvenida. Decide explorar la casa, abre las puertas una por una con la esperanza de toparse con alguien. Detrás de una puerta se encuentra una muchacha menuda que mira por la ventana y que no reacciona al escuchar a Gabriela entrar; detrás de otra puerta ve a un grupo de hombres que «la miran como si no estuviera allí» (Alemán, 2017: 11). Cuando por fin aparece Pablo, éste se muestra poco locuaz y se limita a algunas formalidades. Lo único que le pide es que no vuelva a andar por los pasillos del piso de abajo. El anfitrión la lleva hasta la biblioteca y le entrega el paquete que le ha dejado su padre, Andrei. Tras haber pasado varias horas leyendo el cuaderno del médico yugoslavo, Gabriela se levanta para irse a su habitación, y mientras camina escucha «unas patas que se deslizan con rapidez por el suelo de abajo» (2017: 17). Ese «sonido perturbador» (2017: 17), al igual que la presencia intrigante de los hombres y de la muchacha, así como el comportamiento extraño de Pablo, son desconcertantes. Inquietan y obsesionan a Gabriela desde el principio hasta el final de la novela.

Cabe destacar que la desorientación de Juan Preciado y de Gabriela es transferible al lector. Lo que viven los personajes provoca confusión en el lector, se siente desconcertado e intenta buscar una explicación. No entiende lo que está pasando porque el narrador le desvela poca información, no sabe nada más que Juan Preciado y Gabriela. Es solo después, cuando ha avanzado en su lectura, que encuentra la respuesta a sus preguntas.

La perplejidad del hijo de Dolores ante el paisaje que contempla también pone de realce otro parecido entre *Humo* y *Pedro Páramo*: la búsqueda de la tierra prometida y su fracaso. Al llegar a Comala, Juan Preciado está convencido de que va a encontrar un pueblo rodeado por

una naturaleza enverdecida y una tierra fértil. El choque entre la realidad y sus expectativas se traduce en la conversación que entabla con su medio hermano: describe lo que ve como un paisaje «triste». En *Humo*, la búsqueda de la tierra prometida se asocia con el viaje emprendido por Andrei hacia el Chaco Boreal. Este periplo tiene como objetivo la captura de una manada de ñandúes para montar un negocio que le permitirá salvar el leprocomio de la Isla del Cerrito. Para el médico, este proyecto debe desembocar en un negocio próspero que les permitirá a él y a Palamazczuk vivir cómodamente y que les proporcionará los recursos necesarios para curar a los enfermos. Desafortunadamente, la guerra se interpuso en su camino y aplastó sus sueños. Así, en lugar de encontrar el paraíso tan deseado, los dos hombres llegan al infierno: Juan Preciado muere, matado por el calor y los susurros, y Andrei es condenado a servir a Stroessner después de que éste le salvó la vida.

3.3.3. El fragmentarismo como semejanza estética entre *Humo* e *Hijo de hombre*

La novela del escritor paraguayo también presenta una escritura fragmentaria: basta con hojearla para darse cuenta de que está compuesta por numerosos fragmentos. Jean L. Andreu afirma que la fragmentación «aparece concretamente a un nivel tipográfico bajo formas no del todo conformes con las disposiciones tipográficas al uso en el género novelesco» (1976: 475). En este sentido, al optar por un texto fracturado, Roa Bastos rompe con la linealidad tipográfica que caracteriza la novela regionalista, y esta innovación estética, como muchas otras, inserta *Hijo de hombre* dentro del boom de la narrativa latinoamericana que surge a mediados del siglo XX. La obra está dividida en diez capítulos que constan de varios fragmentos numerados fáciles de percibir dado que aparecen separados por un gran espacio en blanco que, según Andreu, permite la instalación de «una especie de silencio narrativo» (1976: 475). Nos parece importante recordar que nos basamos únicamente en la novela publicada por la editorial Eterna Cadencia (Buenos Aires) en el año 2011, sin tener en cuenta las versiones anteriores existentes y sus variaciones³⁷. En *Humo*, aunque Alemán no numera los fragmentos, incorpora un asterisco para separarlos de la misma manera que lo hace Roa Bastos con los números.

El primer parecido que podemos resaltar entre *Hijo de hombre* y *Humo* tiene que ver con el hecho de que la escritura fragmentaria tiene la particularidad de desestabilizar la linealidad del relato. De hecho, ciertos fragmentos introducen analepsis, es decir vueltas al

³⁷ Véase al respecto el artículo de Milagros Ezquerro, «Estructura y significación: las tres versiones de *Hijo de hombre*» (1993), que ofrece un análisis detallado de las distintas versiones de *Hijo de hombre* y que ya hemos citado en la introducción.

pasado que rompen el orden cronológico. Este tipo de anacronía es particularmente visible en el capítulo «Hogar», el quinto capítulo de *Hijo de hombre*. Este capítulo relata la excursión en la selva del teniente Miguel Vera guiado por el baqueano Cristóbal Jara. Los dos hombres caminan en dirección de un vagón abandonado que constituye la vivienda o, mejor dicho, el hogar en el que creció Cristóbal Jara. En el relato, las reflexiones de Miguel Vera se entrecruzan con el pasado del pueblo y más precisamente con lo que ocurrió la noche del uno de marzo de 1912. Aquel día, los insurrectos que sobrevivieron al levantamiento agrario, reclusos en el pequeño pueblo de Sapukai, unieron sus fuerzas una última vez para atacar la capital. El objetivo principal de la rebelión era la lucha contra «los politicastros y milicastros de la capital que esquilaban a todo el país» (Roa Bastos, 2011: 192). Así pues, la sinopsis del quinto capítulo nos revela que el texto no se caracteriza por la linealidad, típica de las novelas regionalistas que dejan traslucir en su forma una concepción más rígida de la realidad, sino por el recurso a la técnica literaria de la analepsis. De hecho, «Hogar» se compone de siete fragmentos narrativos que entremezclan la visión de un narrador en primera persona, el teniente Miguel Vera, y el pasado de Sapukai, descrito por un narrador en tercera persona. Los fragmentos 1, 2, 3, 4, 6 y 7 exponen la consciencia del «yo», mientras que en el quinto fragmento aparece un narrador omnisciente en tercera persona que relata los hechos ocurridos el primero de marzo de 1912. Este *flash-back* permite al lector recuperar información sobre el pasado del pueblo. Cabe notar que este tipo de anacronía también se encuentra en *Pedro Páramo* puesto que ciertos fragmentos hacen referencia al pasado y a la infancia del patriarca de Comala.

La autora de *Humo* también introduce analepsis en su novela: pone en boca de algunos personajes episodios relacionados con el pasado histórico. Por ejemplo, en el capítulo VI encontramos un fragmento en el que el viejo Ayala le dice a Andrei que la Forestal lo quiere comprar, pero el médico yugoslavo no entiende lo que esto significa. El fragmento siguiente pone en evidencia la exasperación de Ayala ante la ignorancia de su futuro yerno: «se molesta porque son cosas que todos deberían saber» (Alemán, 2017: 105). Este fragmento prepara el siguiente: el viejo trata de ordenar sus ideas antes de empezar su historia. Tras manifestar su descontento mediante un silencio incómodo, toma la palabra para contar lo que pasó con los territorios del Chaco y los guaraníes. Explica cómo el presidente Bernardino Caballero (1880-1886), después de la Guerra de la Triple Alianza³⁸, vendió un gran número de tierras a los

³⁸ La Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) opone el Paraguay a tres países, a saber, Brasil, Uruguay y Argentina. La Triple Alianza salió victoriosa y el conflicto tuvo graves consecuencias para el Paraguay: fue un desastre demográfico y hubo muchas pérdidas territoriales.

extranjeros porque estaba acosado por las deudas de la guerra. Todo ocurría como si nadie hubiera habitado esos territorios: la población nativa fue explotada y se quedó bajo el control de los nuevos terratenientes. Así pues, la escena entre Ayala y Andrei se ha esfumado en este fragmento para dar paso al pasado paraguayo: lo dicho por el suegro del médico yugoslavo se convierte en un relato historiográfico, plagado de fechas y nombres que han marcado la historia de Paraguay.

Estos ejemplos de analepsis ponen en evidencia el hecho de que tanto Roa Bastos como Alemán retoman episodios de la historia paraguaya en sus novelas: son acontecimientos dolorosos que han marcado el pasado del país. Los autores también aluden a los mismos episodios históricos: la guerra del Chaco, la deforestación y la explotación de los campesinos, así como la enfermedad que se abatió sobre el país, a saber, la lepra. Al igual que el fragmento, cada uno de estos temas se relaciona con la violencia. Como ya lo hemos mencionado en la parte de nuestro estudio dedicado a las semejanzas entre *Pedro Páramo* y *Humo* en el punto anterior (3.2.), la fragmentación del texto puede verse como una forma de violencia ya que el fragmento se desprende violentamente de un todo. Lo mismo pasa con los temas mencionados: la guerra y el maltrato de los seres humanos ponen de realce una fractura en la sociedad; la deforestación consiste en despojar una superficie de sus plantas y árboles, en arrancar todo lo que crece en una zona verde por motivos económicos; por último, la lepra es una enfermedad, es decir un quebrantamiento de la salud. Estos cuatro sucesos constituyen los paralelismos temáticos entre *Hijo de hombre* y *Humo*. Profundicemos en cada uno de ellos.

La guerra del Chaco es un conflicto que opone Paraguay a Bolivia entre 1932 y 1935. En la novela de Alemán, esta guerra constituye el telón de fondo de los capítulos pares. De hecho, a pesar de que Andrei nunca toma las armas para ir al frente, es testigo del sufrimiento y de las mutilaciones de los soldados. Quiere entender lo que empuja a los soldados paraguayos y bolivianos a matarse unos a otros, y durante una conversación con Ayala, Andrei le pregunta el porqué de la guerra. El viejo le contesta lo siguiente:

—El discurso del gobierno se concentra en la falta de una frontera definida, pero todos sabemos que se está reclutando a los hombres ofreciéndoles parte del petróleo que hay bajo la tierra en disputa. Los que rematan el país al mejor postor saben que la Standard Oil, en Bolivia, y la Royal Dutch Shell, en Paraguay, quieren oro. Si es negro, mejor, y si tienen que aniquilarse las siguientes generaciones de hombres de ambos países para encontrarlo, pues nadie parece vacilar.

—¿Hay petróleo en el Chaco?

—¿Qué importa? Existe la posibilidad de él y el cartel del petróleo tiene que estar preparado para repartírselo si lo encuentran. (Alemán, 2017: 98)

Ha resultado que el Chaco es un territorio estéril, desprovisto de petróleo, y a pesar de ello, los combates no cesaron dado que otro interés estaba en juego: la recuperación del acceso al océano por parte de Bolivia. Durante la guerra del Pacífico (1879-1884), Bolivia perdió su litoral, es decir su única salida al océano Pacífico, puesto que es anexado a Chile. Por esa razón, el país intenta apropiarse de la región del Chaco, una región estratégica que le permite acceder al océano Atlántico por medio del río Paraguay.

A diferencia de Andrei en *Humo*, en *Hijo de hombre* Miguel Vera participa activamente en la guerra: en el capítulo VII de *Hijo de hombre*, «Destinados», el teniente escribe en su diario que está confinado en Peña Hermosa, pero el 3 de agosto de 1932 indica que «se ha decretado la movilización general. Parece que la guerra es inevitable» (Roa Bastos, 2011: 272). En el campo de batalla presencia los horrores de los combates, la cobardía de ciertos soldados, así como los efectos de la falta de agua. Las condiciones en las que luchaban eran desastrosas: la sed y el calor los consumían y provocaban alucinaciones. El 11 de septiembre, Vera escribe lo siguiente: «calor sofocante. Cada partícula de polvo, el aire mismo, parece hincharse en una combustión monstruosa que nos aplasta con un bloque ígneo y transparente. La sed, la *muerte blanca* trajina del bracete con la otra, la *roja*, encapuchadas de polvo» (Roa Bastos, 2011: 285, cursiva en el original). Después, el 25 de septiembre, agrega: «las alucinaciones han comenzado a cercarme» (Roa Bastos, 2011: 297). En *Humo*, un soldado herido se dirige a Andrei para contarle que «todos estamos dementes por el sol, la sed y la falta de comida» (Alemán, 2017: 77). En ambas novelas observamos que las circunstancias de la guerra son sumamente duras y provocan alucinaciones y demencia. Estas son las consecuencias de un conflicto que opone dos naciones que se destrazan: el quebranto físico y la alienación de los participantes.

La deforestación es otro tema esencial en *Humo* y en *Hijo de hombre* que hace hincapié en la violencia de los crímenes ecológicos. En el cuarto capítulo de su novela, «Éxodo», el escritor paraguayo evoca la explotación de los yerbales por la Industrial Paraguaya así como la función «de esos hombres que trabajaban bajo el látigo todos los días del año y descansaban nomás que el Viernes Santo» (Roa Bastos, 2011: 130). Reinero Parquet, explica en su estudio titulado *Las empresas transnacionales en la economía del Paraguay* que la Industrial Paraguaya es una empresa que se instaló en el país tras la Guerra de la Triple Alianza, cuando el Estado tomó la decisión de vender la mayoría de sus tierras fiscales (1987: 10). De hecho, a partir de los años 1880, numerosas tierras fueron vendidas a compañías extranjeras que deseaban explotar el quebracho colorado y desarrollar la industria de la carne (Parquet, 1987: 10). Desde su instalación en el país, la Industrial Paraguaya esclaviza a sus trabajadores, demasiados pobres para rechazar la oferta de trabajo, y emprende la explotación de yerba y

maderas. En el capítulo IV de *Hijo de hombre*, Roa Bastos denuncia la esclavitud de los peones a través de las aventuras de Casiano y Natí, una pareja que intenta sobrevivir a los maltratos de los agentes de la Industrial, así como las agresiones hechas por el hombre a la naturaleza.

La deforestación también ocupa un lugar importante en la novela de Alemán ya que se insiste en la brutalidad con la que fueron tratados los árboles de quebracho; se describe cómo han sido arrancados a la tierra que los había visto crecer durante años: «los árboles caen al suelo, retumbando como vigas de acero sobre concreto. Los árboles caen sobre la tierra calcinada y arenosa del Chaco. *Tonk. Tonk. Tonk*» (Alemán, 2017: 107-108, cursiva en el original). Además, al igual que en *Hijo de hombre*, una empresa es responsable de un gran número de los males que abruman a los paraguayos y la región chaqueña: la Forestal. En un artículo publicado por el diario argentino *Página/12*, Gabriela Naso entrevista a dos investigadores de la UBA, Alejandro Jasinski y Marcela Brac, sobre el papel desempeñado por esta compañía:

La Forestal, una compañía inglesa de tierras, maderas y ferrocarriles, llegó a la región en 1906. En poco tiempo, absorbió a sus competidores y pasó a controlar la producción y la distribución nacional e internacional. Se convirtió en la dominante absoluta de la industria del quebracho [...]. De este árbol, propio de Sudamérica, se utilizaba la madera para la construcción de muebles y edificios, durmientes ferroviarios, embarcaciones, puentes y postes de telégrafo. De su interior, se extraía el tanino para curtir y teñir la piel animal, y así evitar su descomposición, transformándola en cuero. (<https://www.pagina12.com.ar>, 11 de junio de 2020)

La deforestación puede definirse como la fragmentación del ecosistema puesto que se agota la superficie forestal de un lugar determinado. Al introducir el tema de la crisis del medio ambiente en sus textos, Roa Bastos y Alemán invitan a que se hagan lecturas ecocríticas. Según Edwin Camasca, la ecocrítica consiste en estudiar «la literatura tomando en consideración de qué manera se representa la relación del ser humano con el medio ambiente en los textos literarios» y «lo que revelan estos acerca de la conducta del hombre sobre la naturaleza» (2020: 99). Camasca insiste en el hecho de que analizar la literatura desde la perspectiva de la ecocrítica permite reconocer el valor y la importancia de la naturaleza, sensibilizar y concientizar al público, y llamar la atención sobre las medidas que deben ser adoptadas para conservar y proteger la biodiversidad (2020: 98). Este tipo de estudio también permite subrayar la causa principal del proceso de desertificación: la violencia vertical. De hecho, se destruyen árboles con el consentimiento del gobierno con el fin de servir los intereses económicos de las compañías extranjeras sin preocuparse por las consecuencias que esta destrucción genera

(desaparición de bosques enteros, pérdida del hábitat de los animales, alteraciones climáticas, etc.).

Entre las consecuencias de la deforestación figuran los malos tratos infligidos a los trabajadores. No contentos con destrozarse la flora y la vida silvestre paraguayas, los empresarios extranjeros esclavizan a la población nativa para convertirla en mano de obra para su negocio. En *Hijo de hombre*, Casiano y Natí son contratados por la Industrial Paraguaya para trabajar en los yerbales de Takurú-Pukú. Allí, las condiciones de vida del mensú son deplorables: es tratado como un don nadie, sufre los abusos de poder de Aguilero Coronel y Juan Cruz Chaparro, los agentes de la empresa, pero sobre todo, es «enterrado vivo en las catacumbas de los yerbales» (Roa Bastos, 2011: 130). El yermal de Takurú-Pukú aparece como un infierno verde³⁹: « del otro lado del Paraná comenzaban los yerbales de las Misiones argentinas. Los mensús paraguayos pensaban en ellos con nostalgia, como los condenados del Infierno deben pensar en el Purgatorio» (Roa Bastos, 2011: 134). Y todos conocen la triste realidad: «nadie llegaba a viejo» (2011: 136). En un artículo titulado «Rescatando textos poéticos y periodísticos de Augusto Roa Bastos», Carla Fernandes cita un reportaje escrito por el autor paraguayo, «Látigo, angustia y hambre: lo que son los yerbales», en el que describe la Industrial Paraguaya como el símbolo de la violencia:

¿Por qué ese nombre? ¿Era acaso una empresa fundada con capital paraguayo y dispuesta a beneficiar al país? Desgraciadamente no. [...] Paraguaya era la sangre del mensú, que se transformaba luego, por avatar satánico de los explotadores, en oro que iba a refugiarse fuera de las fronteras. Paraguayas eran las madres de esos pobres obreros que vendían su vida por un mísero jornal. (Roa Bastos citado por Fernandes, 2018: 71)

Como señala Fernandes, los reportajes de Roa Bastos le han permitido ahondar en el pasado del Paraguay, le han facilitado un conocimiento pormenorizado de la realidad social y política de su país que después inyectó en sus ficciones (2018: 66). Para escribir *Humo*, Alemán también realizó un trabajo de recopilación de datos similar al de su homólogo paraguayo: no solo confiesa en una entrevista mencionada anteriormente que se ha documentado antes de empezar a redactar y que ese trabajo de investigación le ha tomado mucho tiempo, sino que también da a conocer a sus lectores las fuentes que ha utilizado listándolas al final de su novela.

³⁹ El «infierno verde» es una expresión empleada por Rafael Barrett para designar el mundo infernal de los yerbales (Fernandes, 2018: 65-66). Esta expresión también alude al título de la novela de José Marín Cañas, *El infierno verde (la guerra del Chaco)* (1935), novela que relata la historia de un soldado anónimo paraguayo que describe sus experiencias vividas durante el conflicto que opone Paraguay a Bolivia.

La situación de los que trabajan para la Forestal es prácticamente idéntica a la de los peones de la Industrial Paraguaya. Una vez más, en *Humo*, el personaje que proporciona la información sobre la historia del país, que representa la memoria de los hechos, es Carlos Alberto Ayala que, de acuerdo con lo dicho por Alemán al final de la novela, está basado en el escritor Rafael Barrett:

Se instaló la esclavitud en el Chaco, sin discriminar países. Para las compañías, *el deber es primero, el derecho después*. ¿Sabe cuál es el deber? Errar por el monte virgen mientras se depreda todo lo que está a la vista y, cuando se termina, levantar el campamento y formar otro y luego arrasar otra vez con todo. Y, como los ríos de dinero que les han ofrecido a los trabajadores acaban siendo vales pagados por el corte a destajo, para ser utilizados solo en las tiendas y cantinas de los dueños, nunca pagarán las deudas adquiridas. Los que trabajan en el Chaco seguirán como vagabundos a la Compañía y comerán lo que les den, jopará de maíz, porotos y charque de carne vieja condimentado con sebo. (2017: 109, cursiva en el original)

La descripción de las condiciones de vida de los trabajadores que participan en la deforestación de los bosques paraguayos demuestra un gran desequilibrio social. La brecha entre los pobres y los ricos parece inconmensurable y pone de relieve una desigualdad que no hace más que aumentar. Los que tienen poder, es decir las empresas forestales, embaucan con dinero a los que no tienen nada y les abruma con deudas que no pueden pagar. Esto exacerba las divisiones sociales existentes y crea una fractura gigantesca en la sociedad.

Ahora que hemos abordado la guerra, la deforestación y el maltrato de los seres humanos como temas relacionados con la fragmentación de un todo, queda por mencionar otro tema que aparece en ambas novelas: el tema de la lepra. Según Seymour Menton, *Hijo de hombre* abarca varios símbolos «netamente paraguayos»: los ríos, los leprosos, la guitarra y el guacamayo (1967: 58). El crítico de origen estadounidense precisa que, entre todos los países de América Latina, Paraguay es el que posee el mayor número de casos de lepra (1967: 59). Agrega que los leprosos «simbolizan al Paraguay por su capacidad para sobrellevar un sufrimiento eterno» (1967: 59). En la novela robastiana se halla un personaje individual leproso, Gaspar Mora, el escultor de Itapé, y un personaje colectivo, representado por la masa de los lazarientos, que aparece en numerosas ocasiones, como en el capítulo V, cuando se explica que los enfermos se bañan en el Kaañavé para atenuar el dolor de sus llagas.

En *Humo*, los leprosos también desempeñan un papel importante dado que un puñado de hombres enfermos acompaña a Andrei para ayudarlo durante su viaje hacia el Chaco. Además, la lepra está en el centro de los pensamientos del médico yugoslavo puesto que intenta

encontrar un remedio para curarla. Esta enfermedad permite a Andrei conocer a Stroessner: cuando el teniente se entera de que el médico logró curar a Juan, exige que le revise su brazo. Se autodiagnostica ante Andrei: afirma padecer la misma enfermedad que Juan y se niega a que los demás lo descubran, por eso lo necesita: para que lo cuide y para que se calle. En un fragmento de la novela se describe con precisión la patología que lo carcome:

Con las uñas de su mano sana rasca la piel de la otra, manchada y escamosa. Mientras ataca con rabia las ulceraciones que amenazan con destruirlo todo, siente que podría atravesarlas con una aguja o un clavo. No siente nada. Su codo está inflamado. (Alemán, 2017: 131-132)

Como podemos observar, el léxico empleado para describir la enfermedad es muy agresivo: se usan las palabras «ataca», «rabia», «destruir» y se dice que el teniente podría atravesar sus llagas «con una aguja o un clavo». La lepra es una enfermedad, y como todas las enfermedades implica un quebrantamiento de la salud. La patología se manifiesta mediante lesiones visibles en el cuerpo que ocasionan picazón, y si no se cura, el sujeto leproso pierde la sensibilidad de la piel. Es como si las partes contaminadas estuvieran anestesiadas. Poco a poco, la enfermedad va ganando terreno y causa daños irreversibles: desfiguramiento, ceguera parcial o total, pérdida de ciertos miembros (dedos, dedos de los pies) ... Así, la lepra puede verse como otra forma de violencia: una violencia que se mueve bajo la apariencia de una bacteria que deja marcas en el cuerpo y descuartiza lenta y silenciosamente a su víctima.

Estos paralelismos (la guerra, el maltrato de los trabajadores, la deforestación y la lepra) se relacionan con la violencia vertical definida por Dorfman. De hecho, todos tienen que ver con la violencia de arriba: la guerra es un conflicto que moviliza a miles de hombres para luchar por los intereses políticos y económicos de los dirigentes; la explotación de los bosques es el resultado de un acuerdo concertado entre el Estado y empresas forestales; la esclavización de los trabajadores es una consecuencia de la desertificación; por último, la lepra se ha propagado sobre todo por la negligencia que se ha demostrado ante los leprosos, por miedo a contaminarse. La lectura de *Hijo de hombre* y *Humo* también puede asociarse con otro tipo de violencia: la violencia interior. Siguiendo a Dorfman, se trata de una violencia «inespacial, interior, pero innegable» (1972: 36). Encontramos esta violencia interior en los personajes de Andrei y Miguel Vera: no consiguen controlarla y terminan suicidándose. El crítico argentino-chileno-estadounidense postula que la violencia que encierran estos personajes «se transforma progresivamente en un arma contra sí mismo, disolviendo su personalidad en el vacío de la mediocridad vacilante o suicidándose como último recurso cobarde, consciente de su

frustración, pero incapaz de salir de ella» (1972: 39). El médico yugoslavo ha presenciado las atrocidades de la guerra, el sufrimiento de los enfermos y ha aceptado trabajar para Stroessner. Ha acumulado mucha violencia, ha sido testigo de numerosas escenas dolorosas y crueles, pero sobre todo indelebles. Por lo tanto, cuando lo presionan y lo amenazan para que venda sus tierras, no puede soportarlo y se suicida.

En el caso del teniente Vera, si consideramos su muerte como un suicidio (y no como un descuido), podemos percibir su acto como una manera de escapar a su consciencia que le recuerda su estatuto de militar-traidor. De hecho, traicionó a los montoneros de Itapé delatándolos tras aceptar ser el líder de su grupo. Es visto como un hombre con una doble cara: según Éric Courthès, «puede ser un niño inocente y un adulto taimado, un amigo de los itapeños y su peor enemigo» (s.d., <https://www.adilq.com.ar>). No consigue superar el odio que siente contra sí mismo – un odio que puede verse como una forma de autoviolencia – y termina destruyéndose.

Además de los paralelismos evocados, esta estética fragmentaria también puede sugerir una voluntad por parte de Roa Bastos de intentar reflejar la realidad fragmentada de su país. El escritor intenta dar cuenta de la situación excepcional de Paraguay: se trata de un país bilingüe en el que coexisten dos lenguas, el castellano y el guaraní. Como indica Carlos Pacheco, esto implica una «dualidad histórica, étnica, social, cultural y lingüística» en la cual «encontramos las raíces de la presencia de la binariedad en la narrativa robastiana» (1989b: 11). De hecho, en *Hijo de hombre* aparecen muchas parejas antitéticas que también se encuentran en la novela de Alemán: escritura-oralidad, castellano-guaraní, víctima-victimario, Bolivia-Paraguay, tradiciones occidentales-mitos aborígenes, ficción-historiografía, vida-muerte, pasado-futuro, bien-mal.

4. CONCLUSIÓN

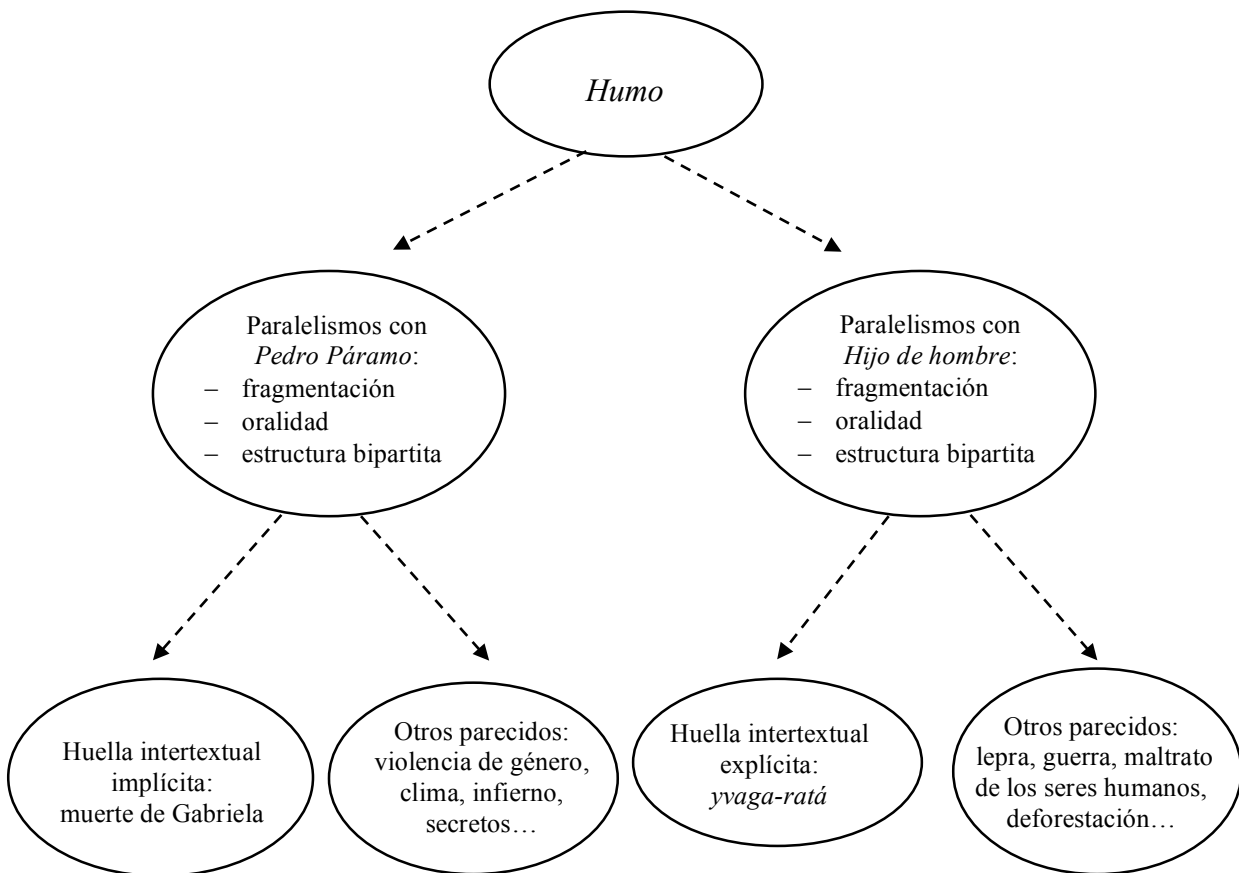
A través de este trabajo hemos puesto de relieve los distintos paralelismos y las huellas intertextuales que vinculan la novela de Gabriela Alemán, *Humo*, a las obras de Juan Rulfo y Augusto Roa Bastos, *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*, con el fin de demostrar la existencia de una relación de parentesco entre ellas. En nuestra opinión existe una diferencia de grado de analogía entre lo que llamamos paralelismo y lo que consideramos intertextualidad que nos obliga a distinguir estos dos elementos. Hemos definido los paralelismos – que también llamamos parecidos o semejanzas – como aquellas coincidencias entre varios textos cuyo carácter general impide atribuirlos a una obra en particular (por ejemplo, la estructura, las temáticas universales o los niveles diegéticos). Nos hemos centrado en una definición restringida de la intertextualidad: es la identificación de indicios explícitos o implícitos en una obra literaria que aluden a un texto preciso, como una cita, una referencia o una alusión.

Para proceder al análisis de *Humo*, hemos tomado la posición del lector hermeneuta que consideramos como el detector de los paralelismos y de los fenómenos intertextuales. Nos hemos basado en el artículo de Barthes, «La mort de l'auteur», para afirmar que el autor ha muerto y que el que lo sustituye es el lector. En este sentido, la teoría de la recepción ocupa un lugar esencial en nuestro trabajo. Como lectores, hemos recurrido a nuestros conocimientos y a nuestra memoria para destacar las similitudes entre la novela de Alemán y las obras de Rulfo y de Roa Bastos, y hemos intentado describirlas de la manera más detallada y convincente posible. Recordamos que el objetivo de esta tesina no consiste en hacer un examen exhaustivo de todos los indicios dentro de *Humo*, lo cual sería imposible ya que nuestra memoria no es infalible sino, por el contrario, limitada. De hecho, reiteramos que es probable que otros lectores localicen elementos que no hayamos identificado puesto que es un trabajo que depende de la subjetividad de cada uno.

El gran número de coincidencias que hemos observado deja pocas dudas sobre el hecho de que Alemán se inspiró en *Pedro Páramo* y en *Hijo de hombre* para escribir su novela, lo cual sugiere una relación de filiación con ambas obras. Esto sugiere que ambos hipotextos siguen teniendo una incidencia significativa en una obra literaria reciente (2017), lo cual no es anodino. Demuestra, en efecto, que se están convirtiendo en textos «clásicos». Además, consideramos que nuestro trabajo, al poner en evidencia los vínculos que unen *Humo* a las obras de Rulfo y de Roa Bastos, también ilustra la vigencia de uno de los dos modelos comentados por Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; por lo tanto, estimamos que la lista de

nombres que el escritor peruano propone se podría actualizar con los nombres de escritores contemporáneos como el de Alemán.

Nuestro estudio ha revelado que la mayor parte de los nexos que unen *Humo* a las novelas rulfiana y roabastiana son lo que hemos llamado parecidos. Hemos constatado que las tres obras tienen tres elementos comunes: la ficcionalización de la oralidad, una estructura bipartita con diferentes tramas y distintos niveles diegéticos, y una estética fragmentaria. Estos tres paralelismos han sido el punto de partida de nuestro análisis puesto que hemos ahondado en cada uno de ellos para hacer emerger otras semejanzas. Nos hemos dado cuenta de que hemos hallado muy pocas marcas intertextuales: la revelación de la muerte de Gabriela al final de la novela es, a nuestro juicio, la única huella intertextual que enlaza *Humo* a *Pedro Páramo* dado que remite al descubrimiento de la muerte de Juan Preciado y de los otros fantasmas que moran en Comala; la expresión guaraní *yvaga-ratá*, es decir el « fuego-del-cielo », también parece ser el único indicio intertextual que relaciona la novela de la escritora ecuatoriana con *Hijo de hombre*. Podemos esbozar un esquema de las relaciones que *Humo* entreteje con las obras de Rulfo y de Roa Bastos de la manera siguiente:



Quisiéramos llamar la atención sobre el hecho de que no hemos conseguido hablar de la totalidad de los paralelismos que hemos destacado. De hecho, a veces, debido a la estructura de nuestro trabajo, no ha sido posible orientar nuestro análisis de tal manera que nos permitiera incluir ciertas semejanzas. Por ejemplo, el tema del agua es un tema recurrente tanto en *Humo* como en *Hijo de hombre*. Este líquido natural, que adopta diversas formas, como la «lluvia», el «río», el «lago», el «arroyo», el «pantano», el «vapor⁴⁰» y muchas más, es una constante en ambas novelas. El agua, y sobre todo el río, constituye el emblema del pueblo paraguayo: «debilitados por el calor y por el polvo, los paraguayos resucitan a orillas de los ríos que forman la espina dorsal de la nación y que constituyen para el Paraguay el símbolo más universal y más importante de la vida y de la libertad» escribe Seymour Menton (1967: 58). En *Humo*, el agua desempeña un papel importante ya que ayuda a Pablo a revelar cómo murió su padre: «saca las manos de debajo del agua pero no cierra el grifo. El sonido del agua parece permitir que recuerde. Que busque donde antes no lo había hecho» (Alemán, 2017: 89).

Otro paralelismo temático entre *Humo* e *Hijo de hombre* que no hemos mencionado tiene que ver con la inmigración. Las grandes figuras inmigrantes de estas novelas son Andrei, el médico yugoslavo, y Alexis Dubrovsky, el doctor ruso. Los dos hombres tienen en común el hecho de que abandonan su tierra natal y se van a vivir a Suramérica para dedicarse al cuidado de los lazarientos. El tema de la inmigración cobra un sentido especial en la novela de la autora ecuatoriana porque denuncia a los extranjeros que llegaron al Paraguay a principios del siglo XX con la intención de explotar las tierras y la población indígena:

[...] el presidente Caballero, fundador del Partido Colorado, patrocinaba la venta de la mayoría de las propiedades del Estado a los extranjeros. Tierras fiscales, ferrocarriles, industrias. Las tierras entregadas con franquicias, prácticamente ilimitadas, que incluían el control sobre la población nativa.

En 1884, Nueva Germania, fundada por el Dr. Förster y Elizabeth Nietzsche.

En 1887, una misión solitaria de la South American Evangelical Society.

En 1926, mil setecientos sesenta y cinco menonitas provenientes de Canadá. En dos años se habían formado catorce aldeas.

En 1930, trescientos setenta y tres anabaptistas de la Unión Soviética. (Alemán, 2017: 106-107)

Nos gustaría llamar la atención sobre el hecho de que nuestro estudio ha mostrado cierto interés por un tipo de intertextualidad a la que se ha prestado escasa atención en los análisis previos: la intertextualidad implícita. De hecho, hemos intentado encontrar análisis similares,

⁴⁰ Las palabras citadas aparecen en varias ocasiones en *Humo* y en *Hijo de hombre*.

que examinen indicios escondidos en un texto que no sean citas ni referencias, pero nuestra investigación no fue satisfactoria: la mayoría de los estudios dedicados a la intertextualidad se centran ante todo en los fenómenos intertextuales explícitos. Consideramos que sería interesante desarrollar este tipo de enfoque porque permite sugerir conexiones entre varios textos tan relevantes como los nexos establecidos por los indicios explícitos. Es necesario notar que, una vez más, la identificación de lo implícito y de lo explícito depende del lector y de sus conocimientos.

También deseamos señalar que este trabajo abarca distintas esferas como la historiografía, el testimonio, la ecocrítica o el género epistolar, que ponen de realce el hecho de que *Humo* es una obra poliédrica que puede integrarse en distintos corpus de estudio. También cabe recordar que, a través de su obra, Alemán ha logrado evocar el idioma guaraní incorporando frases y expresiones de la comunidad indígena y sería interesante explorar este tema relacionándolo con novelas recientes que también plasman la lengua guaraní, como por ejemplo *El niño pez* (2004) de la escritora argentina Lucía Puenzo. Cabe recordar que nuestro estudio ha demostrado que la simulación de la oralidad en las obras literarias también puede constituir un punto de partida para los estudios postcoloniales que intentan dar cuenta de la herencia cultural del colonialismo en las sociedades contemporáneas. En este sentido, nuestro trabajo ofrece una base sobre la cual estudios de índole diversa pueden apoyarse.

Quisiéramos terminar sugiriendo que, además de *Pedro Páramo* e *Hijo de hombre*, otras fuentes pueden haber ejercido una influencia sobre Alemán a la hora de escribir su novela. Ya hemos citado a Melville y Barrett, pero nos gustaría llamar la atención sobre el ambiente de los capítulos impares en *Humo*, que no deja de recordar la atmósfera de la novela gótica. En su artículo «La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española», Miriam López Santos sostiene que « los personajes de aquellas novelas se encontraban, a su paso, con una serie de seres o situaciones extrañas e inexplicables que transgredían y ponían en jaque aquella realidad objetiva » (2008: 4). Esta cita describe no solo lo que ocurre en *Humo*, en la casa de Pablo, sino también lo que pasa en *Pedro Páramo*, en Comala. De hecho, podemos percibir en ambas novelas ciertos elementos que pertenecen al género de la novela gótica. En la reseña de la obra de Ramón Bárcenas, *El mundo sombrío de Luvina y Comala* (2015), Liliana García Rodríguez señala que existen varios «aspectos sombríos» en la novela de Rulfo y en el cuento «Luvina» (2015: 376). El ambiente siniestro es producido por la identificación de Comala con el Infierno, «un paraíso caído donde no cesa el sufrimiento» (García Rodríguez, 2015: 376). Según Ariel Dorfman, «Pedro Páramo es Lucifer que aspira a ser Dios, que arrastra a sus huéspedes hacia la muerte eterna, la omnipresencia de la tierra oscura» (1972: 207). El carácter oscuro de *Pedro*

Páramo también se manifiesta mediante elementos sobrenaturales: las voces de los muertos y la presencia de ánimas en pena que erran por las calles de Comala (García Rodríguez, 2015: 376). Siguiendo a García Rodríguez, Rulfo también se inspira del cuento «Luvina» para crear la dimensión gótica en su novela ya que «la elaboración del cuento [...] le dio la clave para penetrar en la atmósfera extraña de Comala» (2015: 378). Considera que la novela se acerca al tono siniestro del cuento, un tono que se caracteriza por un estado de agonía: los personajes están al límite de la muerte y aparecen como figuras fantasmales que esperan la llegada de la muerte; el tiempo parece haberse suspendido y «se estira, como en la agonía»; el entorno grisáceo parece ahogar al pueblo (2015: 378-379).

En *Humo*, esta dimensión gótica también está presente. Es interesante observar lo que la autora dice al respecto en una entrevista dirigida por Nicolas Licata y publicada en el diario mexicano *El Universal*:

El bastón de Gabriela no estaba allí cuando estaba construyendo la historia [...]. Apareció cuando ya decidí que el nombre de la protagonista iba a ser “Gabriela”, y que la manera en que iba a ser amigable con los lectores contemporáneos era que les iba a permitir ingresar por un género muy conocido como es el gótico y el relato de terror. Entonces esa casa comenzó a habitarse de Edgar Allan Poe. Y comenzó a tener ruidos, comenzó a tener vida, a tener espacios ocultos, y allí apareció ese bastón que va cargando ese peso. La casa cultiva la parte del tiempo detenido. Llena de moho, cayéndose, pero muy atada al género de terror, desvinculada de la forma de narrar el pasado. Me gustó la yuxtaposición entre el presente y el pasado, que permite que se construya algo que no es ni lo uno ni lo otro. Ni gótico, ni naturalismo sino algo nuevo que se arma en la lectura de los dos. (<https://confabulario.eluniversal.com.mx>, 10 de febrero de 2018)

La escritora ecuatoriana afirma haberse inspirado de ciertos elementos propios de la novela gótica para crear un ambiente que sea a la vez angustiante y «amigable» con el lector: es una manera de mitigar la dificultad de la novela que, como ya lo hemos dicho, es sumamente sofisticada y compleja. En este sentido, la introducción de tales elementos podría verse como una respuesta a la fragmentación del texto, que hace la lectura más exigente.

La casa en la que Gabriela vive durante su estancia en Asunción, es decir la casa de Pablo y de Nacho, es descrita como un edificio poco acogedor, casi en ruinas, con un pasado oculto y secretos enterrados. Y en medio de todo está el bastón de Gabriela que atraviesa una a una las habitaciones de la casa cargando el peso de esos secretos. Esta descripción hace pensar en el cuento de Poe, «The Fall of the House of Usher» (1839) que, según Francisco Javier Vallina Samperio, «ofrece una ambientación lúgubre e inquietante» (2011-2012: 482). Además,

la casa es habitada por ruidos escalofriantes cuyo origen es desconocido: esas patas que se deslizan e invaden la casa no dejan de recordar el cuento de Julio Cortázar «Casa tomada» (1946). No profundizaremos más en este tema ya que significa salir del marco de nuestro estudio; solo queríamos aludir a otras fuentes con las que se podría relacionar *Humo* en otros trabajos que, en el futuro, se dediquen a la novela.

5. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

ALEMÁN, Gabriela (2017). *Humo*. Bogotá: Penguin Random House.

ROA BASTOS, Augusto (2011). *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

RULFO, Juan (2015). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.

Bibliografía secundaria

ANDREU, Jean L. (1976). «Hijo de Hombre de A. Roa Bastos: Fragmentación y Unidad». En *Revista Iberoamericana*, vol. 42, núm. 96-97, pp. 473-483.

ANTOLÍN, Francisco y DONAHUE, John (2016). «Las dos tramas de *Pedro Páramo*». En BELLINI, Giuseppe (coord.), *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*. Roma: Bulzoni, 1982, pp. 373-382.

AVALOS, María Laura (2007). «Simplemente Borges. Algunas consideraciones sobre sus ficciones y sus lectores». En *La Trama de la Comunicación*, núm. 12, pp. 303-312.

BACA DE ESPÍNOLA, Isabel y ESPÍNOLA BENÍTEZ, Ebelio (2006). «Léxicos guaraníes en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos». *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España: XII Encuentro de Latinoamericanistas españoles*, Santander, 21 al 23 de septiembre de 2006, s. p., [disponible en línea]. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00104376/document>. Fecha de consulta: 11/10/21.

BAREIRO SAGUIER, Rubén (1993). «La cara oculta del mito guaraní en *Hijo de Hombre* de A. Roa Bastos». *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 1, núm. 12, pp. 63-80.

BAREIRO SAGUIER, Rubén (1994). «Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos». *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 2, núm. 14, pp. 95-107.

BARTHES, Roland (1964). *Ensayos críticos* (trad. C. Pujol). Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

BARTHES, Roland (1968). «La muerte del autor» (trad. C. Fernández Medrano), [en línea]. URL: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>. Fecha de consulta: 19/10/21.

BARTHES, Roland (1970). *S/Z* (trad. N. Rosa). Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

BARTHES, Roland (1973). *El placer del texto* (trad. N. Rosa). México DF: Siglo XXI, 1993, [en línea]. URL: https://www.academia.edu/5875466/El_placer_del_texto_Roland_Barthes. Fecha de consulta: 19/10/21.

BAUDRILLARD, Jean, BRUNN Alain y LAGEIRA, Jacinto (s. d.). «Modernité». En *Encyclopædia Universalis*, [en línea]. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/>. Fecha de consulta: 09/07/21.

BIASI, Pierre-Marc de (1989). «Théorie de l'intertextualité». En: *Encyclopædia Universalis* [en línea]. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/1-genese-du-concept/>. Fecha de consulta: 22/05/21.

CAMASCA, Edwin (2020). «La literatura en la perspectiva de la ecocrítica». En *Tesis (Lima)*, vol. 13, núm. 16, pp. 97-109, [en línea]. URL: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/18895>. Fecha de consulta: 11/10/21.

CAMAYD-FREIXAS, Erik (1998). *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America.

CÁMPORA, Magdalena (2013). «¿Y Borges? Sobre un desinterés de Barthes». En *Variaciones Borges*, núm. 36, pp. 53-63.

CARVALHO MARQUES, Lénia (2007). *Pour une poétique du fragment: l'œuvre de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé* [tesis doctoral]. Aveiro: Universidad de Aveiro, [en línea]. URL: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/8920/1/2010000497.pdf>. Fecha de consulta: 01/07/21.

CIERLICA, Paulina (2016). *Rasgos significativos de la oralidad en la narrativa breve hispanoamericana: Juan Rulfo* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, [en línea]. URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39727/1/T37891.pdf>. Fecha de consulta: 15/10/21.

COSTA ROS, Narciso (1976). «Estructura de *Pedro Páramo*». En *Revista Chilena de Literatura*, n°7, pp. 117-142, [en línea]. URL: https://www.jstor.org/stable/40355977?seq=1#metadata_info_tab_contents. Fecha de consulta: 28/09/21.

COURTHÈS, Éric (s.d.). «Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura». En *ADILQ: Asociación de investigadores en lengua quechua*, [en línea]. URL: <https://www.adilq.com.ar/Courthes02.html>. Fecha de consulta: 12/10/21.

DAVIET-TAYLOR, Françoise y GOURMELEN, Laurent (2016). «Avant-propos». En DAVIET-TAYLOR, Françoise y GOURMELEN, Laurent (eds.), *Fragments : Entre brisure et création*. Angers : Presses universitaires de Rennes, párrafos 1-36, [en línea]. URL: <http://books.openedition.org/pur/46009>. Fecha de consulta: 12/10/21.

DEFEUDIS, Leonardo (2015). «"Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas...": *Pedro Páramo* o la destrucción de las formas». En *Hologramática*, vol. 1, núm. 23, pp. 29-46, [en línea]. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5866579>. Fecha de consulta: 27/08/21.

DORFMAN, Ariel (1972). *Imaginación y violencia en América. Ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.

DOS SANTOS ROSA, Daniele (2012). «El complejo ambiente narrativo de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y *El último lector*, de David Toscana: aspectos generales». En IZQUIERDO MERINERO, Sonia (coord.), *Actas del II Simposio internacional de literatura española e*

hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia celebrado los días 30 y 31 de marzo de 2012. Brasilia: Instituto Cervantes, pp. 124-131.

EZQUERRO, Milagros (1993). «Estructura y significación: las tres versiones de *Hijo de Hombre*». En *América. Cahiers du CRICCAL*, n°12, pp. 81-89, [en línea]. URL: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1993_num_12_1_1119. Fecha de consulta: 18/10/21.

FAURÉ, Anne (2007). «Le modernismo». En *La Clé des Langues*, [en línea]. URL: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/le-modernisme>. Fecha de consulta: 09/07/21.

FERNANDES, Carla (2001). *Augusto Roa Bastos. Écriture et oralité*. París: L'Harmattan.

FERNANDES, Carla (2018). «Rescatando textos poéticos y periodísticos de Augusto Roa Bastos». En FERNANDES, Carla (ed.), *Un siglo de agosto Roa Bastos*, Actas del coloquio internacional realizado en Bordeaux el 5 y 6 de octubre de 2017, Asunción: Editorial Servilibro, [en línea]. URL: https://www.academia.edu/35540949/UN_SIGLO_DE_AUGUSTO_ROA_BASTOS_Actas_del_coloquio_internacional_realizado_en_Bordeaux. Fecha de consulta: 11/10/21.

FERRER, Daniel (2007). «Algunas observaciones sobre la pareja intertextualidad-génesis» (trad. Diego Joaquín Braquet). En Paul Gifford y Marion Schmid (coord.), *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 205-216, [en línea]. URL: <https://1library.co/document/ky64lvoq-algunas-observaciones-sobre-la-pareja-intertextualidad-genesis.html>. Fecha de consulta: 23/09/21.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Liliana (2015). «Ramón Bárcenas. *El mundo sombrío de Luvina y Comala*». En *Valenciana*, vol. 10, núm. 20, pp. 374-380, [en línea]. URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382017000200374. Fecha de consulta: 10/07/21.

GENETTE, Gérard (2007). *Discours du récit*. París: Éditions du Seuil.

GIARDINELLI, Mempo (1985). *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Sudamericana.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Cristóbal (2003). «La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas». En: *Lenguaje y textos*, nº21, pp. 115-128, [en línea]. URL: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8207>. Fecha de consulta: 01/05/21.

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana (2008). «*Pedro Páramo*: los rumores del sonido». En JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette y GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (eds.). *Pedro Páramo: Diálogos en contrapunto (1955-2005)*. México, D.F.: El Colegio de México, pp. 381-398.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2015). «Introducción» a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ POZO, María Dolores (2016-2017). *Análisis de Tres amigas (1880), novela epistolar de Julia de Asensi* [trabajo de fin de máster]. Málaga: Universidad de Málaga, [en línea]. URL: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/14815/TFG%20DEFINITIVO%20PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Fecha de consulta: 30/09/21.

GRANDA, Germán de (1978). «Observaciones sobre el voseo en el español del Paraguay». En *Anuario de Letras*, nº16, pp. 265-273, [en línea]. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6268099>. Fecha de consulta: 17/10/21.

HADATTY MORA, Yanna (2020). «El mundo es ancho y de muchas: desajuste del cuerpo femenino en la narrativa de viaje de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI». En *Kipus*, nº48, pp. 66-90, [en línea]. URL: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1584>. Fecha de consulta: 18/10/21.

KOHUT, Karl (2002). «Política, violencia y literatura». En *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 59, nº1, pp. 193-222, [en línea]. URL: <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/202>. Fecha de consulta: 09/10/21.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Éditions du Seuil.

LEAL, Luis (1964). «La estructura de *Pedro Páramo*». En *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 4, pp. 287-294.

LICATA, Nicolas (2018). «Detrás de la cortina de "Humo"» [entrevista]. En *El Universal*, [en línea]. URL: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/detras-de-la-cortina-de-humo>. Fecha de consulta: 10/07/21.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998). « Historique du concept d'intertextualité ». En MIGUET-OLLAGNIER, Marie, y LIMAT-LETELLIER, Nathalie (dir.), *L'intertextualité*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, párrafos 1-73, [en línea]. URL: <https://books.openedition.org/pufc/4507#text>. Fecha de consulta: 01/05/21.

LIMOGES, Jean-Marc (2013). «De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma». En *Cahiers de Narratologie*, núm. 25, párrafos 1-71, [en línea]. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6795>. Fecha de consulta: 04/07/21.

LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008). «La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española». En *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-12, [en línea]. URL: <https://www.aacademica.org/000-095/63>. Fecha de consulta: 13/10/21.

LOUIS, Annick (2010). «Monumento Borges ou *Qu'est-ce qu'un auteur ?*». En *Québec français*, núm. 159, pp. 33-36.

LUCAS, Daniel (2014). «Gabriela Alemán: "Lo que quiere la literatura es poner orden en el caos"» [entrevista]. En *Ciencia Ficción en Ecuador*. URL: <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2014/09/11/gabriela-aleman-lo-que-quiere-la-literatura-es-poner-orden-en-el-caos/>. Fecha de consulta: 23/09/2021.

MARCANDIER, Christine (2011). «La lecture». En BORDAS, Éric, *L'analyse littéraire. Notions et repères*. París: Nathan.

MARTEL, Kareen (2005). «Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception». En *Protée*, vol. 33, núm. 1, pp. 93-102.

MENTON, Seymour (1967). «Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*». En *Revista Iberoamericana*, vol. 33, núm. 63, pp. 55-70.

MICHAUD, Ginette (1989). *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. Montreal: Hurtubise HMH.

MILAT, Christian (2016). « Approches théoriques de la réécriture ». En *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 11, núm. 2, pp. 31-49, [en línea]. URL: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1571>. Fecha de consulta: 23/09/21.

MOURA, Jean-Marc (s.d.). «Postcolonialisme et comparatisme». En *SFLGC: Société Française de Littérature Générale et Comparée*, [en línea]. URL: <https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme/>. Fecha de consulta: 18/10/21.

NASO, Gabriela (2020). «La Forestal: memoria obrera de una masacre». En *Página/12* [en línea]. URL: <https://www.pagina12.com.ar/271317-la-forestal-memoria-obrerade-una-masacre>. Fecha de consulta: 11/10/21.

OLIVER MOSQUEDA, Edith (2018). *De la tierra al limbo y de regreso. Espectros y revenants en Beltenebros de Antonio Muñoz Molina y Pedro Páramo de Juan Rulfo. Un estudio comparativo* [tesis de maestría]. Ámsterdam: Universidad de Ámsterdam, [en línea]. URL: <https://scripties.uba.uva.nl/scriptie/663102>. Fecha de consulta: 10/07/21.

PACHECO, Carlos (1989a). «Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, pp. 25-38.

PACHECO, Carlos (1989b). «Muerte, binariedad y escritura en la cuentística de Augusto Roa Bastos». En *Hispanamérica*, vol. 18, núm. 52, pp. 3-15.

PACHECO, Carlos (2016). *La comarca oral revisitada*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

PACHECO CEJADA, Anastasio Eugenio (2016). *Morir en Comala: ruptura, voz y sonido en Pedro Páramo* [tesis doctoral]. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, [en línea]. URL: <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/1104?show=full>. Fecha de consulta: 06/07/21.

PARQUET, Reiner (1987). *Las empresas transnacionales en la economía del Paraguay*. Santiago de Chile: Naciones Unidas, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, Estudios e Informes de la CEPAL, núm. 61.

PARRA SÁNCHEZ, Diego Ernesto (2017). «Gabriela Alemán, *Humo*, Bogotá, Penguin Random House». [Reseña]. *Mitologías hoy*, vol. 16, pp. 409-411.

PIERSENS, Michel (1971). «Le S/Z de Roland Barthes : l'Avenir du Texte». En *SubStance*, vol. 1, núm. 1, pp. 37-48.

PUIG, Luisa (2004). «Polifonía lingüística y polifonía narrativa». En *Acta poética*, vol. 25, núm. 2, pp. 377-417.

RAMA, Ángel (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.

RIPOLL, Ricard (2002). «Introduction». En *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES), Barcelone, 21-23 juin, textes réunis et présentés par Ricard Ripoll, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 15-20.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (2005). «"Pierre Menard, autor del *Quijote*". Biografía de un lector». En *Revista chilena de literatura*, núm. 67, pp. 103-112.

ROUXEL, Annie (2007). «Pratiques de lecture : quelles voies pour favoriser l'expression du sujet lecteur ?». En *Le français aujourd'hui*, vol. 2, núm. 157, pp. 65-73.

SAMIKY, Abdellatif (2014). *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes* [trabajo de fin de máster]. Toronto: Universidad de York, [en línea]. URL: <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/28173>. Fecha de consulta: 23/09/21.

SAMOYAUULT, Tiphaine (2014). *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. París: Armand Colin.

SÁNCHEZ, Ana María (2001). «Oralidad e Historia en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos». *Cuadernos de Literatura*, vol. 7, núm. 13-14, pp. 160-168.

SANTOS, Tali (2017). «Gabriela Alemán» [entrevista]. En *Revista Mundo Diners*. URL: <https://revistamundodiners.com/gabriela-aleman/>. Fecha de consulta: 15/08/21.

SARLO, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

SCHNEIDER, Michel (1985). *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. París: Gallimard.

SEBESTYEN, Åsa (2011). «El origen de la violencia. Un estudio de poder y resistencia en la obra rulfiana». Gotemburgo: Universidad de Gotemburgo, [en línea]. URL: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/26154?locale=en>. Fecha de consulta: 11/07/21.

SUN, Min (2017). «Comala: el infierno dantesco». En *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, vol. 5, núm. 2, pp. 88-93 [en línea]. URL: <https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>. Fecha de consulta: 09/10/21.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997). *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. París: Presses universitaires de France.

TASSERIT, Claude (1986). *Corps et lecture chez Roland Barthes* [trabajo de fin de máster]. Villeurbanne: École Nationale Supérieure des Bibliothèques.

VALLINA SAMPERIO, Francisco Javier (2011-2012). «La casa-fortaleza y su dimensión psicológica como recurso temático en Edgar Allan Poe y otros autores». En *Archivum*, núm. 61-62, pp. 475-501, [en línea]. URL: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/9685>. Fecha de consulta: 13/10/21.

ZIMA, Pierre V. (2001). «Vers une déconstruction des genres. À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme». En DION Robert, FORTIER Frances y HAGHENBAERT Elizabeth (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec: Nota bene, pp. 29-46.

Sitios web

«Día internacional de la amistad» en *Diainternacionalde* (s. d.). URL: <https://www.diainternacionalde.com/ficha/dia-internacional-amistad>. Fecha de consulta: 18/10/21.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. URL: <https://dle.rae.es>.