

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PSICOLOGIA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIATURA EN PSICOLOGIA

La Magia como Metáfora Conceptual:
Un estudio psicológico de
patrones simbólicos en ocho novelas

Sustentante: Gaston André de Mézerville López

No. Carné: A31706

Comité Asesor:

Director: Mauricio Molina Delgado, Ph.D.

Lector: Napoleón Tapia Balladares, Ph.D.

Lector: Jorge Sanabria León, Ph.D.

Fecha de entrega: 28 de febrero, 2012

Mauricio Molina Delgado, Ph.D.
Director

Napoleón Tapia Balladares, Ph.D.
Lector

Jorge Sanabria León, Ph.D.
Lector

Ginnette Barrantes Sánchez, Ph.D.
Representante de la Escuela de Psicología

Henning Jensen Pennington, Ph.D.
Invitado

Gaston André de Mézerville López
Sustentante

RESUMEN

de Mézerville, G.A. (2012). **La magia como metáfora conceptual: Un estudio psicológico de patrones simbólicos en ocho novelas.** Tesis para optar al grado de licenciatura en psicología. Universidad de Costa Rica.

Director: Mauricio Molina Delgado, Ph.D.

La teoría de la metáfora conceptual se ha dedicado a analizar las metáforas que se usan en el lenguaje cotidiano, así como en distintas formas literarias, buscando agrupar estas metáforas en patrones y rastrear el origen de las metáforas más complejas en metáforas más simples. En este estudio se examinó a los eventos mágicos de ocho novelas escritas en tres continentes distintos del género “realismo mágico” como si estos fueran metáforas constando de un “tenor” (lo representado) y un “vehículo” (lo que lo representa) para establecer si se observan patrones entre estos elementos mágicos y si estos coinciden con patrones de metáforas conceptuales.

Se identificaron 239 elementos mágicos a través de las ocho novelas analizadas y se encontró una preferencia muy importante por tenores psicológicos, sociales y de fenómenos físicos. Así mismo, se encontró que estos tenores son representados preponderantemente con vehículos relativos al cuerpo o a la naturaleza, delatando tres patrones metafóricos predominantes: la personificación de conceptos abstractos y la representación de procesos psicológicos a través de metáforas sensoriales.

Además de esto se encontró que una gran mayoría de los elementos mágicos estudiados coincidía directamente con patrones establecidos para metáforas conceptuales, seguido por una cantidad menor que coincide indirectamente con

metáforas conceptuales y una minoría de relaciones metafóricas auténticamente “novedosas”.

Rastreando el origen de estos patrones, este estudio no solo demuestra que los patrones de metáforas conceptuales son relevantes para el análisis de estas obras sino que estos mismos surgen de fenómenos psicológicos conocidos y de nuestro proceso de evolución.

Palabras clave: Elemento mágico, metáfora conceptual, realismo mágico, patrones metafóricos, personificación, metáforas sensoriales.

*A Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez,
Carlos Fuentes, Günter Grass, Patrick Süskind,
D.M. Thomas, Salman Rushdie y Haruki Murakami;
en humilde agradecimiento.*

La Creación es un templo de pilares vivientes
que a veces salir dejan sus palabras confusas;
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
que le contemplan con miradas familiares.

-Baudelaire, *Las flores del mal*

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
JUSTIFICACIÓN.....	1
MARCO TEÓRICO	3
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	15
OBJETIVOS	15
HIPÓTESIS	15
METODOLOGÍA.....	16
ANÁLISIS METAFÓRICO.....	20
Hombres de maíz.....	20
Cien años de soledad	39
Una familia lejana.....	78
El tambor de hojalata.....	83
El hotel blanco.....	112
El perfume	130
Hijos de la medianoche.....	151
Crónica del pájaro que da cuerda al mundo	206
RESULTADOS	242
DISCUSIÓN.....	252
Personificación	252
Procesos psicológicos como metáforas sensoriales.....	256
La magia como metáfora conceptual.....	264
CONCLUSIONES.....	266
RECOMENDACIONES	266
BIBLIOGRAFÍA	268
ANEXOS	284
Anexo 1: Índice de elementos mágicos.....	284
Anexo 2: Índice de metáforas.....	300

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: <i>El realismo mágico en la clasificación de Tzvetan Todorov de lo fantástico.</i>	11
Figura 2: <i>Grabado medieval a partir del cual Joseph Campbell describe el fenómeno que titula “el vientre de la ballena”</i>	36
Figura 3: <i>Genealogía de los Buendía. Los familiares sanguíneos en verde y los miembros políticos en naranja.</i>	43
Figura 4: <i>Representación gráfica del concepto de “caridad romana” según un fresco encontrado en la excavación de Pompeya.</i>	129
Figura 5: <i>Frecuencia de aparición de los tenores por categoría en toda la muestra.</i> .	243
Figura 6. <i>Frecuencia de aparición de los tenores por categoría divididos según el lugar de origen de la novela</i>	244
Figura 7: <i>Frecuencia de uso de los vehículos por categoría divididos según la categoría del tenor</i>	246
Figura 8. <i>Frecuencia de uso de los vehículos por subcategoría divididos según la categoría del tenor</i>	248

Figura 9. <i>Relación entre los elementos mágicos de cada novela en la muestra y metáforas conceptuales</i>	251
---	-----

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. “Hijos(as) de la medianoche” descritos en la novela según su capacidad y hora de nacimiento.....	185
Tabla 2. Nivel en que se desarrollan los personajes de “Crónica del pájaro que da cuerda al mundo” en cada una de sus partes.	210
Tabla 3. Frecuencia en aparición de tenores en los elementos mágicos.....	243
Tabla 4. Relación entre categorías de tenores y vehículos	245
Tabla 5. Relación entre categorías de tenores y subcategorías de vehículos	247
Tabla 6. Relación entre elementos mágicos de las novelas y metáforas conceptuales	251

INTRODUCCIÓN

La investigación sobre la metáfora desde la psicología cognitiva es un campo relativamente nuevo y que muestra mucha promesa para entender la forma en que los seres humanos aprendemos el mundo. El presente trabajo plantea que el género del realismo mágico presenta macro-estructuras metafóricas y la posibilidad de que este género, en su corto período de existencia, ya presenta patrones metafóricos que coinciden con la teoría existente sobre la metáfora.

Así, se estudiarán de cerca ocho obras icónicas del realismo mágico divididas en tres grupos: tres obras latinoamericanas, tres obras europeas y dos obras asiáticas. Se tratará de establecer patrones en cuanto a la representación de su carácter metafórico y la forma en la cual se establece esta representación.

Posteriormente, se analizará si los resultados encontrados tienen similitudes con los hallazgos de las corrientes más importantes del estudio de la metáfora y se establecerán las conclusiones pertinentes. A partir de estas se espera plantear nuevas preguntas sobre la forma en la cual la metáfora actúa en el realismo mágico y las particularidades de su procesamiento.

JUSTIFICACIÓN

Es importante estudiar el lenguaje figurado en general y la metáfora en específico dado que cada vez hay más investigaciones que apuntan hacia que el conocimiento es establecido a partir de lenguaje figurado que se crea por asociación (Lakoff y Johnson; 1980, 1999, Lakoff; 1992, Lakoff y Turner; 1989, Turner; 2000, Gibbs; 2002, Gentner, Bowdle, Wolff y Boronat; 2001, entre otras). Este dato es de alta significación para la

psicología cognitiva (Gentner, Bowdle, Wolff y Boronat; 2001), la psicología del desarrollo (Cacciari y Tabossi, 1988; Cacciari, Levirato y Cicogna, 2001) y la psicología educativa (Roazzi, O'Brien y Harris, 2005), por no mencionar los aportes que puede brindar a campos como la lingüística o la teoría literaria.

Si bien la psicología ya ha realizado pasos importantes sobre el estudio de la metáfora poética y cotidiana como el resultado de un proceso de aprendizaje comunicativo elemental, el estudio de las metáforas como macroestructuras funcionales impregnadas en la narrativa a través de la cual explicamos nuestro mundo prácticamente no ha sido tocado en estudios científicos. El único otro ejemplo que se puede mencionar es el de Mark Turner (2000), que analiza patrones metafóricos en la alegoría. El presente estudio examina el carácter metafórico subyacente dentro del género del realismo mágico, no estudiado hasta el momento desde nuestra perspectiva, para encontrar patrones de metáforas entre una muestra de obras que se seleccionarán a partir de los principios de universalidad y su importancia en la escena literaria.

Los hallazgos de este estudio pueden comprobar la existencia de metáforas conceptuales (Lakoff y Johnson; 1980) en esta macro-estructura literaria en particular así como verificar la manera en la cual el realismo mágico representa aspectos importantes para los seres humanos del siglo XX, sean estos culturalmente singulares o no.

Así mismo, el estudio puede contribuir analizando si la forma en la cual el realismo mágico plantea metáforas coincide con la manera en la cual se plantea que los seres humanos procesamos las metáforas novedosas o convencionales (Gentner, Bowdle, Wolff y Boronat; 2001) o más bien este género desdobra su carácter representativo de una forma diferente.

MARCO TEÓRICO

El estudio científico de la literatura ha adquirido cada vez mayor interés tanto para científicos como para críticos literarios. Para la ciencia el estudio riguroso de la literatura es relevante para la comprensión de los procesos cognitivos implicados en la estructuración de narraciones, la importancia adaptativa que tuvo el desarrollo de historias en nuestro bagaje evolutivo y la función que cumple la invención de historias en el ser humano actual, entre otras cosas. Para los críticos literarios, el análisis de textos a partir de perspectivas como los procesos cognitivos y la teoría de la evolución representa una fresca salida para escapar de principios como el textualismo y la indeterminación que, en muchas formas, han estancado la disciplina (Carroll, 1995).

Michelle Sugiyama (2001) establece la importancia de la psicología cognitiva y la teoría de la evolución en el estudio literario argumentando que, en primer lugar, la práctica de contar historias es previa, no solo al advenimiento de la escritura, sino a la agricultura y al establecimiento permanente y, en segundo lugar, la narrativa es, en última instancia, un producto de la mente, que a su vez resulta de una larga historia de evolución por selección natural. Para Sugiyama (2001) ciertamente existen patrones en la literatura y estos patrones cumplen una función adaptativa para el ser humano, afirmación compartida en este estudio.

Particularmente nos interesa el estudio de la metáfora, el cual ha pasado por un proceso bastante largo para ser estudiado científicamente. Aristóteles (1976) es el primero en intentar organizar los patrones existentes en la metáfora en “La Poética” y “La Retórica”.

Aristóteles hizo su clasificación a partir de los componentes de la metáfora (según la terminología de Richards (1965) tenor (lo representado) y vehículo (lo escrito)) en: de especie a género, de género a especie, de especie a especie y de género a género. La

siguiente clasificación de metáforas viene unos siglos después por parte de Quintiliano, quien las clasificó a partir de sus componentes en: de animado a animado, de inanimado a inanimado, de animado a inanimado y de inanimado a animado. Sobre esta clasificación, Fontaneir hace su propia clasificación a principios del siglo diecinueve, la cual es de particular importancia dado que incluye las categorías sobre las cuales actúan los componentes. Molina (2006) las resume así:

1. *De algo animado a otra cosa animada (Un gato por una mujer).*
2. *De algo inanimado físico a algo inanimado moral o abstracto (Cristal de los ojos).*
3. *De algo inanimado a algo animado (Flor de la edad).*
4. *Metáfora física o atribución de un estado físico propio de una entidad animada a algo inanimado físico. (El fuego lo devoró todo).*
5. *Metáfora moral o atribución de un estado moral a un objeto inanimado (abstracto) a algo inanimado (La experiencia es la maestra de las artes).*”

Es así que llegan las clasificaciones modernas de la metáfora, de las cuales nos interesan en este trabajo las de Stern (1931; citado en Smith, Pollio y Pitts, 1981) por su exhaustividad sobre los mismos conceptos de animación e inanimación y la de Ullman (1962) por su simpleza y adaptabilidad. Molina (2006) resume las categorías de Ullman (1962) en:

1. *Antropomorfización. (p.e.: Pata de la mesa, pie de la montaña)*
2. *Transferencia de términos concretos hacia la esfera de lo abstracto (p.e.: punto central de interés).*

3. *De animales o de objetos a gente (p.e.: manzana del ojo).*

4. *Sinestesia (p.e.: sonidos brillantes)*

Smith, Pollio y Pitts (1981) hacen una revisión de 300 años de literatura norteamericana esperando encontrar patrones metafóricos como los propuestos por Stern (1931, citado en Smith, Pollio y Pitts, 1981) y Ullman (1962). Encontraron una prevalencia sumamente marcada de la segunda categoría de Ullman (1962), lo cual nos lleva a pensar que la literatura se encontraba cumpliendo un papel explicativo, utilizando términos concretos para comprender fenómenos abstractos. Años después, Yu (2003b) hará un estudio similar con literatura china para encontrar una prevalencia de sinestesia, lo que nos puede llevar a pensar que la muestra china también desempeñaba un papel explicativo, aunque lo hacía en términos más sensoriales que comparativos.

Estos estudios son más interesantes aun partiendo de la teoría de las Metáforas Conceptuales de Lakoff y Johnson (1980), que argumentan que el lenguaje figurado se da naturalmente como una forma en que los seres humanos tratamos de comprender y explicar los fenómenos abstractos desconocidos a partir de cosas concretas más familiares. Lakoff y Johnson (1999) plantean la existencia de dos tipos de metáfora: las metáforas primarias y las metáforas conceptuales complejas. Las metáforas primarias corresponderían a correlaciones que el individuo realiza tempranamente entre operaciones sensoriomotoras y una experiencia subjetiva, como en el caso de MÁS ES ARRIBA, la cual se derivaría de la experiencia de que la cantidad usualmente se relaciona con la verticalidad. A partir de sucesivas transformaciones, una metáfora primaria puede constituirse en una metáfora conceptual compleja. Para el ejemplo anterior, se tendría el caso de lo LO BUENO ESTÁ ARRIBA, el cual parece derivarse

secundariamente de asociaciones sucesivas (Lakoff, 1999). Según este razonamiento, Lakoff y Johnson (1980) llegan a la conclusión de que debe existir un número limitado de metáforas conceptuales y que su categorización puede ayudarnos a comprender cómo los seres humanos aprendemos el mundo.

Es importante en este punto hacer la distinción entre símbolo y metáfora. Molina (1995) define el símbolo como “una representación no arbitraria de un significante que no puede ser capturado directamente de otra forma”. Así se podría afirmar que la metáfora cuenta con cierta calidad simbólica un tanto más suave acentada en la relación entre significado y significante mientras que el símbolo “se basta a sí mismo, de modo que el significante no existe como tal fuera del proceso simbólico” (Molina, 1995).

Estudiar la metáfora es de interés psicológico por una variedad de motivos. El más simple de ellos es que las historias que contamos son el primer intento de comprender la psicología de los seres humanos. En Palabras de Joseph Carroll (2004):

“La literatura misma ha sido, hasta hace poco, el único gran depósito de información sobre la naturaleza humana (...), a través de la mayor parte de nuestra historia nuestros mejores psicólogos(as) han sido dramaturgos(as), poetas y novelistas”.

De la misma forma, no se debe ignorar el papel que ha jugado la literatura como fuente explicativa de los procesos psicológicos durante la considerablemente breve historia de la psicología como disciplina. La literatura puede servirnos como una muestra invaluable para conocer las preocupaciones de los seres humanos, su naturaleza y los procesos a través de los cuales expresan su existencia.

Particularmente sobre la metáfora, Molina (2006) hace un resumen importante de la significancia que ha tenido este estudio en la psicología cognitiva y fuera de ella. Señala las investigaciones de Gentner y colegas (2001) sobre pensamiento analógico y el modelo de mapeo estructural que buscan inferir similitudes entre los elementos constitutivos de una metáfora y a Gibbs (2002) como un ejemplo de investigación psicolingüística que busca probar que la interpretación de las metáforas es variable según el contexto en el cual esta se plantee.

También señala otros usos que se pueden obtener del estudio de las metáforas para la psicología del desarrollo y la comprensión de la emoción. Pone como ejemplo la investigación de Cacciari, Levirato y Cicogna (2001) que demuestran que los niños y las niñas empiezan a elaborar metáforas mucho antes de lo que se creía. Las investigaciones sobre la metáfora pueden contribuir a su vez al campo de la psicología educativa pues, si resultara que en efecto los procesos mentales se establecen a partir del lenguaje figurado como asegura Lakoff (1992), la utilización del contexto fantástico (Dias, Roazzi, O'Brien y Harris; 2005) y del lenguaje figurado podría plantear metodologías de enseñanza más eficientes.

Molina (2006) menciona el carácter metafórico de macro-estructuras literarias como pueden ser el arquetipo, la alegoría, o el mito. Sin embargo los estudios que se han hecho de estas macro-estructuras, si bien son muy valiosos por sus características enciclopédicas, carecen, en su mayoría, del enfoque científico que se pretende que guíe el presente trabajo (Véase Jung, 1972; Wheelwright, 1962; Campbell, 1990).

De las macro-estructuras metafóricas, probablemente las que aparecen en las novelas de realismo mágico son de las menos estudiadas. Esto no es de extrañar dado que el género es relativamente nuevo. No se conocía el término realismo mágico sino hasta la

segunda mitad del siglo veinte y los ejemplares más antiguos de este género no van más atrás que a principios del mismo siglo.

La definición de “realismo mágico” ha recorrido un largo camino desde las divagaciones precursoras del titán literario Alejo Carpentier (1949) que sumergen “lo real maravilloso” en las corrientes surrealistas y futuristas de principios de siglo y la visión mestiza, quiijotesca y, en fin, única, de una Latinoamérica que se rompe entre la modernidad y la mitología.

Faris (1995) hace una conceptualización importantísima sobre las características del realismo mágico que dibujan la forma según la cual se puede definir el género. Para Faris (1995) las características más importantes del realismo mágico son:

- (1) El texto contiene un “elemento irreducible” de magia, algo que no podemos explicar a través de las leyes del universo como las conocemos.*
- (2) Descripciones que detallan una fuerte presencia de lo fenomenológico. Esto es el realismo del realismo mágico, distinguiéndolo de la fantasía y la alegoría.*
- (3) El lector puede dudar entre dos formas contradictorias de entender los eventos.*
- (4) Se experimenta la cercanía entre dos formas de mundo casi mezcladas.*
- (5) La ficción cuestiona ideas concebidas de tiempo, espacio e identidad.*

Sobre estas características, el realismo mágico puede definirse como “toda ficción que incluye sucesos mágicos en una narrativa factual” (Bowers, 2004). Es un estilo literario realista que presenta “elementos mágicos” donde “lo sobrenatural no es una cuestión simple u obvia, pero sí es una cuestión ordinaria, una ocurrencia de todos los días—

admitida, aceptada, e integrada a la racionalidad y materialidad del realismo literario” (Zamora y Faris, 2005).

Las características de Faris (1995) hacen un claro eco, reconocido por esta, de la definición clásica de Tzvetan Todorov (1974) sobre lo fantástico:

“En un mundo que es el nuestro, el que conocemos (...) se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. (...) El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso”.

Todorov (1974) continúa definiendo “lo extraño” como una explicación inverosímil del evento pero que está acorde con las leyes naturales como las conocemos y “lo maravilloso” como una explicación verosímil del evento pero que no está acorde con las leyes naturales como las conocemos. A partir de estos lineamientos, la literatura fantástica se puede dividir fácilmente en cuatro grupos:

1. Extraño puro: Donde todos los acontecimientos fantásticos reciben una explicación natural.
2. Fantástico-extraño: Donde los acontecimientos fantásticos pueden entenderse en ambas formas pero la narrativa intenta inclinar al lector hacia lo extraño.

3. Fantástico-maravilloso: Donde los acontecimientos fantásticos pueden entenderse en ambas formas pero la narrativa intenta inclinar al lector hacia lo maravilloso.
4. Maravilloso puro: Donde todos los acontecimientos fantásticos reciben una explicación sobrenatural.

Además de esto, Todorov (1974) excluye de la definición de lo fantástico todo aquello que se presta a una explicación poética (el acontecimiento imposible es en realidad solo una forma poética de explicar un fenómeno natural), o que se presta a una explicación alegórica (el acontecimiento imposible es parte de un gran andamiaje que está tratando de representar una realidad conocida) pues estas dos explicaciones niegan la posibilidad de la incertidumbre necesaria de lo fantástico.

Se podría pensar que esto excluye el realismo mágico, según nuestra hipótesis de que este presenta macro-estructuras metafóricas, de la literatura fantástica descrita por Todorov (1974) al inclinarse hacia la alegoría. No obstante, el mismo Todorov (1974) abre espacio a este género en su capítulo sobre la alegoría cuando habla de la “alegoría ilusoria” al analizar el cuento “La Nariz” de Nikolái Gogol:

“‘La nariz’ plantea, pues, doblemente el problema de la alegoría: por una parte, muestra que es posible suscitar la impresión que, en realidad, hay un sentido alegórico que permanece ausente; y por otra, al contar las metamorfosis de una nariz, cuenta las aventuras mismas de la alegoría. Por estas propiedades (y algunas otras), ‘La nariz’ anuncia lo que habrá de ser de la literatura de lo sobrenatural en el siglo XX. (...) Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto”.

Representando gráficamente la teoría recién explicada de Todorov (1974), se puede ubicar el realismo mágico, y en él los elementos mágicos que consideramos metafóricos, en un punto triplemente limítrofe entre la literatura fantástica-maravillosa, maravillosa pura y el terreno de la alegoría:



Figura 1: *El realismo mágico en la clasificación de Tzvetan Todorov de lo fantástico.*

Particularmente importante para esta investigación es el primer punto de Faris sobre los “elementos mágicos”. A través de las obras se dan emergentes sobrenaturales que, si bien son asimilados como cotidianos en el contexto narrativo, son claramente mágicos para el lector. Remedios la Bella sí asciende hacia los cielos. Saleem Sinai sí puede leer la mente de toda persona en la India a través de su nariz tapada. La voz de Oscar Matzerath/Bronski sí puede quebrar vidrios y Tooru Okada sí puede rejuvenecer a las mujeres por los poderes que le otorga la marca de nacimiento azul que le apareció después de atravesar la realidad por primera vez al entrar en el pozo seco que hay en el jardín detrás de su casa.

¿Cuál es la función de estos elementos mágicos? Para Maggie Bowers (2004) la “magia” del realismo mágico “es una forma de discutir aproximaciones alternativas a la realidad a aquella de la filosofía occidental”. Es una forma de decir las verdades que trascienden lo evidente. Para Roh (1995; citado en Bowers, 2004) es un “misterio que no desciende al mundo representado, más bien se oculta y palpita dentro de él.”

Si volvemos a la magia simpática de Frazer (1996) encontraremos que este ordena la multitud de rituales mágico/religiosos en magia homeopática (lo semejante produce lo semejante) y magia contaminante (lo que tiene contacto con la magia se vuelve mágico), que a su vez se subdividen en magia positiva (evocadora) y magia negativa (preventiva). En palabras de Frazer (1996): “la magia homeopática está fundada en la asociación de ideas por semejanza; la magia contaminante o contagiosa en la asociación de ideas por contigüidad”.

El presente estudio parte de que el realismo mágico funciona a partir de un tipo de magia homeopática, donde los elementos mágicos son semejanzas que simbolizan otros elementos reales de carácter macro. Los elementos mágicos funcionan como metáforas de otros elementos que se les asemejan en su naturaleza o funcionamiento. Sangari (1987) explica ejemplarmente este fenómeno cuando asevera que, en el realismo mágico, “la metáfora es convertida en un evento precisamente para que no sea leída como un evento, sino que se doble de nuevo en metáfora como una imagen perturbadora y resonante”.

Faris (1995) aporta a esta visión de los elementos mágicos como macroestructuras metafóricas. Establece que: “como las metáforas, que repetidamente llaman la atención sobre sí mismas como metáforas, manteniéndose parcialmente no asimiladas dentro de la narrativa, la magia de estos textos se rehúsa a ser asimilada dentro de su realismo. Sin embargo, también existe simbióticamente en una cultura textual extranjera. Un elemento perturbador, un grano de arena en la ostra de ese realismo”.

Partiendo de estas premisas, el realismo mágico cumple una función metafórica evidente. Quién lee “Cien Años de Soledad” de Gabriel García Márquez (2007) asociará fácilmente al ficticio Macondo con Latinoamérica y las fantásticas situaciones por las que pasa la familia Buendía con acontecimientos particulares de nuestra historia. De la

misma forma es evidente para quien lee “Metamorfosis” de Franz Kafka (1987) que la obra va más allá de la simple especulación de qué pasaría si un día un hombre se despertara habiéndose transformado en un insecto. Cuando el lector se da cuenta que Gregorio Samsa está más preocupado por defraudar a su jefe y el bienestar de su familia que por su repentina transformación en insecto, el lector comprende que, más allá de la especulación, la metamorfosis del personaje sirve como vehículo para un tenor que es la alienación del hombre.

De la misma forma que no es complicado encontrar este carácter metafórico en el realismo mágico, el lector asiduo del género pronto encontrará coincidencias entre la forma en que se usan vehículos para representar tenores. De la misma manera en que García Márquez representa a los latinoamericanos a través de la familia Buendía, Salman Rushdie (1991) representa a la primera generación independiente de la India a través de la “Conferencia de Hijos de Medianoche”. Mientras Kafka transforma a un hombre en un insecto para mostrar lo mal adaptado que está a la sociedad alemana de principios del siglo veinte, Mikhail Bulgakov (2007) transforma a un perro en un ser humano para mostrar lo bien adaptado que está a la sociedad proletaria de la joven Unión Soviética.

Este trabajo busca examinar de cerca el carácter metafórico de los elementos mágicos en una muestra de obras de realismo mágico, las coincidencias que pueden encontrarse en estas y verificar si los resultados obtenidos tienen alguna relación con los patrones metafóricos conocidos.

Tentativamente, si se encontrara una coincidencia similar a la mencionada entre “Cien Años de Soledad” e “Hijos de la Medianoche” o entre “Metamorfosis” y “Corazón de Perro”, se podrían establecer las metáforas conceptuales: LAS IDENTIDADES NACIONALES SON FAMILIAS o SER INADAPTADO ES CONVERTIRSE EN UN

ANIMAL. Más interesante aún sería comprobar si las metáforas conceptuales encontradas se asemejaran a las metáforas conceptuales establecidas por Lakoff y Johnson (1980, 1992, 1999) o por Turner (2000).

La presente investigación podría también brindar resultados interesantes a la luz de las investigaciones de Gentner *et al.* (2001) con respecto al proceso cognitivo de las metáforas. Estas apuntan a que la metáfora nueva se convencionaliza a partir del establecimiento de patrones de similitud entre el tenor y el vehículo. Según esto, la metáfora convencional (conceptual) se proyecta a tantos usos como sea posible establecer según la relación.

El caso del realismo mágico es innovador en este sentido, dado que la metáfora conceptual (LAS IDENTIDADES NACIONALES SON FAMILIAS o SER INADAPTADO ES CONVERTIRSE EN UN ANIMAL), si se puede establecer tal cosa, no está mencionada nominalmente sino que se completa a partir de una serie de metáforas más pequeñas (el fantasma de Prudencio Aguilar, la longevidad de Úrsula Iguarán o el cuarto de Melquíades en “Cien Años de Soledad”, o la profecía de Shri Ram Ram Seth, las verrugas de Amina Sinai o la telepatía de Saleem Sinai en “Hijos de la Medianoche”). Esto representaría un hallazgo interesante para el Motor de Mapeo Estructural de Gentner *et al.* (2001), pues, si se comprueba que el realismo mágico establece sus metáforas conceptuales a partir de otras pequeñas metáforas, el carácter metafórico del realismo mágico parecería pasar por el proceso de una metáfora novedosa y no de una metáfora convencional. Esto no sería conflictivo si no existieran patrones en el realismo mágico. Mas, si en efecto existieran patrones que señalaran la existencia de metáforas conceptuales, la presente investigación haría un aporte muy importante a las consideraciones de Gentner *et al.* (2001) sobre el procesamiento de este tipo de metáfora que tiene elementos de metáfora convencional así como de metáfora

novedosa. Más allá, brindaría información sobre los procesos a través de los cuales se asimila una metáfora conceptual en esta particular macro-estructura metafórica.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Qué patrones se pueden establecer en el carácter metafórico del realismo mágico?
- ¿Qué relación existe entre estos patrones y los patrones metafóricos ya establecidos?

OBJETIVOS

- Establecer los patrones metafóricos en una muestra de obras de realismo mágico.
- Determinar la relación entre los patrones metafóricos en la muestra de realismo mágico y los ya establecidos.

HIPÓTESIS

- En el carácter metafórico del realismo mágico usualmente predomina el mecanismo de transferencia de términos concretos hacia la esfera abstracta.
- El realismo mágico funciona como una macro-estructura que representa metáforas conceptuales.

METODOLOGÍA

Para lograr identificar los patrones metafóricos más importantes en el realismo mágico y compararlos con la teoría ya existente, es necesario desarrollar un corpus extensivo de ejemplos de elementos mágicos en obras de realismo mágico. Para esto se recopilaron todos los emergentes mágicos o sobrenaturales de ocho novelas: tres latinoamericanas, tres europeas y dos asiáticas. Las obras fueron seleccionadas a partir de dos principios: su universalidad y su importancia en la escena literaria. Estos principios de selección responden, respectivamente, a que la universalidad de una obra garantiza el valor subjetivo de esta más allá de cuestiones culturales, y la importancia en la escena literaria posibilita una cantidad invaluable de trabajo crítico que contribuirá al proceso interpretativo, al que nos referiremos posteriormente. Estos principios de selección de las obras fueron corroborados en forma general a través de los trabajos de Faris (1995) y de Napier (1995) y de manera más particular en Foster (1994) y Merivale (1991).

Las obras seleccionadas fueron: “Hombres de maiz”, de Miguel Ángel Asturias (2002); “Cien años de soledad”, de Gabriel García Márquez (2007); “Una familia lejana”, de Carlos Fuentes (1995); “El tambor de hojalata”, de Günter Grass (2007a); “El hotel blanco”, de D.M. Thomas (1993); “El perfume: Historia de un asesino”, de Patrick Süskind (1998); “Hijos de la medianoche”, de Salman Rushdie (1991) y “Crónica del pájaro que da cuerda al mundo”, de Haruki Murakami (2008).

Se utilizaron traducciones al castellano de varias de las obras. Es importante aclarar que trabajar con traducciones no es problemático para este estudio por la naturaleza extensiva y recurrente de las metáforas con las cuales se trabajará. A diferencia de los estudios sobre las metáforas utilizadas en poesía o en lingüística, las metáforas en el realismo mágico que son relevantes para este estudio se presentan a través de elementos mágicos detalladamente descritos en la novela y que cumplen una funcionalidad

narrativa que previene confusiones en la conceptualización de estos a partir de diferencias de idioma.

Tras recaudar los elementos mágicos de estas nueve obras se procedió a organizarlos en un “Índice de Elementos Mágicos” (Anexo 1) que facilite la ubicación de cada uno de estos al lector y que los pudiera categorizar en una base de datos en que se analizan los patrones que trazan.

Los elementos mágicos de cada obra fueron codificados en este índice con una clave de tres letras y tres números. La primera letra corresponde al origen de la novela (“L” para Latinoamérica, “E” para Europa y “A” para Asia), las siguientes dos letras corresponden a la obra en la cual el elemento mágico está ubicado (“HM” para “Hombres de Maíz”, “CS” para “Cien años de soledad”, “FL” para “Una familia lejana”, “TH” para “El tambor de hojalata”, “EP” para “El Perfume”, “HB” para “El Hotel Blanco”, “MC” para “Hijos de la Medianoche” (“Midnight’s Children”, en inglés) y “PC” para “Crónica del pájaro-que-da-cuerda-al-mundo”) y los números fueron asignados de acuerdo a la agrupación que se hizo a partir de los patrones encontrados. Así, por ejemplo, la aparición del fantasma de Prudencio Aguilar en “Cien años de soledad” está codificada en el “Índice de Elementos Mágicos” y en la base de datos como “LCS001”; L por Latinoamérica, CS por “Cien años de soledad” y 001 por ser la primera metáfora de la obra que corresponde al patrón de personificación.

Todos los elementos mágicos que se ordenaron en el “Índice de Elementos Mágicos” fueron después clasificados en una taxonomía basada en la establecida por Smith, Pollio y Pitts (1981) a partir de tenor y vehículo en:

1. CALIDADES

11. Orientación

111. Arriba

112. Abajo

- 113. Adelante
- 114. Atrás
- 12. Movimiento
- 13. Tiempo
 - 131. Pasado
 - 132. Futuro
- 14. Oscuridad
- 15. Luz

2. NATURALEZA

- 21. Cósmico/Atmósfera
- 22. Gases
- 23. Fluidos
- 24. Minerales/Objetos
- 25. Reinos Naturales
 - 251. Plantas
 - 252. Animales
 - 253. Personas
- 26. Procesos Naturales
 - 261. Vida
 - 262. Muerte
 - 263. Juventud
 - 264. Vejez
- 27. Geográfico

3. CUERPO

- 31. Funciones Corporales
 - 311. Anatomía
 - 312. Respiración
 - 313. Circulación
 - 314. Digestión
 - 315. Excreción
 - 316. Reproducción
 - 317. Sueño
 - 318. Enfermedad
- 32. Sentidos/Habla
 - 321. Vista
 - 322. Oído
 - 323. Tacto
 - 324. Gusto
 - 325. Olfato
 - 326. Habla/Voz
- 33. Piel/Rasgos faciales/Apéndices

4. PROCESOS PSICOLÓGICOS

- 41. Identidad sexual/individual
- 42. Procesos mentales
 - 421. Atención
 - 422. Aprendizaje/Comprensión
 - 423. Memoria

- 424. Pensamiento
- 425. Represión/Inhibición
- 426. Empatía
- 427. Teoría de la Mente
- 428. Psicopatología/Locura
- 43. Emociones
 - 431. Alegría
 - 432. Miedo
 - 433. Culpa
 - 434. Tristeza
 - 435. Ira
 - 436. Disgusto
 - 437. Desprecio
 - 438. Sorpresa
- 44. Personalidad
- 45. Inconsciente
- 46. Soñar

5. CULTURAL

- 51. Trabajo y profesiones (Herramientas/Edificaciones/Tecnología)
- 52. Hogar (Comida/Bebida)
- 53. Escuela (Escritura/Libros)
- 54. Ciencia y Arte
- 55. Transporte
- 56. Juego/Deporte/Entretenimiento

6. SOCIAL

- 61. Familia
- 62. Relaciones interpersonales
- 63. Política (Legal/Militar)
- 64. Religión
- 65. Histórico Material (Nombres de lugares)

Se recurrió a la crítica literaria para hacer las interpretaciones de los elementos mágicos recopilados y, finalmente, todos fueron ordenados en una base de datos a partir de estas categorías. En las secciones subsiguientes se hará un resumen, muy general pero estructuralmente suficiente, de las obras. Este mencionará cada uno de los elementos mágicos y explicará la interpretación que se hizo de cada uno de ellos.

Una vez agrupados los elementos mágicos de las ocho obras en categorías metafóricas, se analizaron los patrones de regularidad que se encuentran entre ellas y se cotejó con

otras clasificaciones como las de Lakoff *et al.* (1980, 1992, 1999) o la de Ullman (1962).

Finalmente se procedió a analizar los resultados obtenidos a través de un análisis metafórico de carácter psicológico (Madill y Gough, 2008) con lo cual se dará una explicación de los hallazgos logrados.

ANÁLISIS METAFÓRICO

Hombres de maíz

Es una novela publicada en el año 1949 por el premio Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias. La novela lidia principalmente con la búsqueda que el indígena guatemalteco hace de su identidad cultural y sus raíces, representada metafóricamente a través de la imagen del hombre abandonado que busca a su mujer (LHM001) (Camayd, 1998). De ahí el epígrafe a la novela: “Aquí la mujer, yo el dormido”. A su vez, Asturias logra, a través de seis cuentos que corresponden a tres ciclos o *katunes* mayas (cada uno de 20 años), dar nueva vida a la mitología mayense dándoles lugar a sus figuras simbólicas fundamentales dentro del realismo del siglo XX (Camayd, 1998; Brotherston, 1975; Callan, 1968). Así, “[c]omo crónica de los avatares de la Leyenda, la novela se desarrolla entonces en tres ciclos o *katunes*, el de Gaspar Ilóm, el de Goyo Yic y el de Hilario Socayón”. (Camayd, 1998)

Martin (1969) hace un resumen de la obra que servirá como punto de partida para que se pueda observar el uso de macroestructuras metafóricas. Este resume la Parte I de la novela de la siguiente manera:

“Gaspar Ilóm, el indio cacique de la región de Ilóm, pasa a través de una lucha con su conciencia (concebida como el lamento de la tierra) sobre si debe o no combatir a los sembradores de maíz industriales invasores. En esta, la sección más herméticamente india de toda la novela, Gaspar decide defender su herencia, la tierra. La subsecuente relación sexual con su renuente mujer, La Piojosa Grande, es un símbolo de su determinación para conservar la raza. Él empieza a balear a los maiceros al azar y las tropas del gobierno son enviadas a aliviar al pequeño pueblo de Pisigüilito, la base de los maiceros”.

Durante esta sección apreciamos que la tierra de Ilóm habla (LHM013), se comunica con Gaspar Ilóm y reclama por el daño causado por los maiceros. Se le da, por tanto, una característica antropomórfica al daño que sufre la tierra por las quemadas. No obstante, no es solo la tierra la que es personificada. “[E]sta acusación salmódica no solo proviene de la tierra, proviene de su sombra, sus muertos y su sangre” (Brotherston, 1975). Esto podría considerarse apropiadamente como una metonimia (sangre por personas, sombra por identidad) y, a su vez, personaliza la culpa que Ilóm siente por sus compañeros muertos (LHM015). La resolución de Ilóm de llevar a cabo la venganza de la tierra y de su pueblo es bendecida por “los Conejos Amarillos”, que representan al pueblo de Ilóm, que se convertirán posteriormente en los inmortales “Brujos de las Libélulas” (LHM003) y hacen eco de los míticos “conejos en el Popol Vuh [que] ayudaron a Hunahpu e Ixbalanque contra los señores asesinos de Xibalba” (Brotherston, 1975).

La segunda sección de esta Parte I de la novela se enfoca en los enemigos de Ilóm y en su complot para asesinarlo a él y destruir a su pueblo. En palabras de Martin (1969):

“La segunda sección [de la Parte I] lidia con la ‘montada’ del gobierno y su líder, el Coronel Godoy. El espectáculo de la muerte agónica de un perro envenenado sugiere los medios para eliminar a Gaspar Ilóm y, por tanto, suprimir a los indios sin líder. Godoy enlista la ayuda del señor Tomás Machojón, anteriormente un miembro de la comunidad de Gaspar, cuya esposa, Vaca Manuela, es una ladina.”

Si bien esta sección no comprende ninguna de las metáforas que serán analizadas en la obra, su comprensión es necesaria para entender una metáfora que es fundamental para, al menos, la mitad de esta; la maldición de los Brujos de las Luciérnagas (LHM011).

La tercera y última sección de la Parte I impone el ritmo a las partes que están por venir y Martín (1969) la resume de la siguiente manera:

“La tercera sección (...) toma lugar en las montañas de Ilóm, donde los indios están recibiendo el verano con un festín ceremonial. Vaca Manuela echa veneno al trago de Gaspar, después de lo cual La Piojosa Grande, habiendo tenido un sueño premonitorio del destino de su esposo, huye con su bebé varón, pero es retenida por Gaspar. Ella escapa de la muerte solo por el temor de Gaspar de herir al niño. Gaspar se detiene para beber licor y la Piojosa huye de nuevo en la oscuridad de la noche. Gaspar pasa las próximas horas limpiando sus intestinos del veneno, pero todos sus hombres son asesinados y él se [lanza al río, suicidándose]”.

De esta forma encontramos por primera vez la que será la metáfora más importante de la novela, que representa al pueblo indígena de Guatemala a través de un hombre y a su

cultura como una mujer que lo abandona (Camayd, 1998; Martín, 1969) (LHM001). En este caso la metáfora corresponde a Gaspar Ilóm y a la Piojosa Grande para luego ser heredada a dos parejas más, progresivamente más alienadas; Goyo Yic y su esposa María Tecún y Nicho Aquino y su mujer. (Camayd, 1998).

La calidad metafórica de los personajes Gaspar Ilóm y la Piojosa Grande es sugerida por las características hiperbólicas que tienen. En el realismo mágico, el lector agudo debe identificar ciertas hipérbolos: longevidad sobrenatural, invulnerabilidad o, como en el caso del “Invencible” Ilóm, su capacidad de superar su muerte con sus manos; como una forma de representar en el personaje algo más que solo a la persona. Gibbs (1999) se refiere a esto cuando escribe que en el caso de la hipérbole, “el emisor impulsa al receptor a buscar una implicación más allá de la interpretación literal directa de lo que se dice”. Esto implica una lectura alegórica de ciertos personajes. Es interesante la forma en que esta metáfora tiene una relación indirecta con la metáfora conceptual descrita por Lakoff y Johnson (1980): LAS IDEAS SON PERSONAS (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1989), si se extiende su tenor de tal forma que sostenga la estructura LA CULTURA ES UNA PERSONA. Esta metáfora será fundamental también para casi todas las demás obras estudiadas.

El sueño premonitorio de la Piojosa Grande (AHM020) corresponde a un patrón común en las novelas estudiadas. No obstante, a diferencia de la mayoría de elementos que comparten este patrón en las novelas estudiadas, el sueño premonitorio de la Piojosa no representa al inconsciente como un lugar. Este sueño únicamente representa lo desconocido, en este caso, el futuro.

Además de esto, escoger particularmente la metáfora de que Gaspar Ilóm se “lava la sangre” (LHM022) es relevante. La metáfora en cuestión es enunciada en la novela de la siguiente manera:

“El Gaspar Ilóm apareció con el alba después de beberse el río para apagarse la sed de veneno en las entrañas. Se lavó las tripas, se lavó la sangre, se deshizo de su muerte, se la sacó por la cabeza, por los brazos igual que ropa sucia y la dejó ir en el río. Vomitaba, lloraba, escupía al nadar entre las piedras cabeza adentro, cabeza afuera temerario, sollozante”.

En esta metáfora parece estarse sugiriendo la metáfora conceptual LA VIDA ES UN FLUÍDO. La muerte es un fluido que contamina el fluido de la vida, por lo cual debe de “lavarse”, “escurrirse”, “como la ropa sucia”.

Es importante rescatar también la figura del sueño premonitorio de la Piojosa Grande, la cual será una estructura importante a través de todas las obras a ser analizadas. Esta metáfora corresponde a la idealización de un subnivel onírico pero perpendicular a la realidad donde el tiempo no corresponde a la visión lineal (pasado-presente-futuro) que usualmente tenemos de él. Este punto se discutirá a mayor profundidad cuando se exponga la “Caverna del Encuentro” en la Parte VI de esta novela.

Una vez que Ilóm se ahoga en el río empieza la venganza de la tierra, representada a través de una maldición de los “Conejos Amarillos” que, como ya se expuso antes, corresponden a los Brujos de las Luciérnagas y a los hombres asesinados de Gaspar Ilóm (LHM003).

Estos, después de asesinados, enuncian una maldición contra los criminales y contra los traidores, estableciendo que al cabo de siete rozas estos serán destruidos y que no tendrán descendencia (LHM011).

Esta es la primera manifestación que veremos la estructura metafórica que se decidió conceptualizar como EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO. Esta es una metáfora

que se encuentra a través de casi todas las obras estudiadas y se basa en la certeza de que enunciar algo, ponerlo en palabras, escritas u orales, puede hacer que se torne realidad. Camayd (1998) lleva el fenómeno más allá, asumiendo que: “la verdadera arma de Ilóm es *la palabra*, que sobrevive a la escritura, la que corre como conejos amarillos en las leyendas ejemplares de tantos personajes errantes”. Es un fenómeno sumamente común en literatura universal. “Edipo Rey” de Sófocles y “Macbeth” de William Shakespeare son un par de los ejemplos más conocidos en que aparece la estructura metafórica EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

La Parte II nos muestra el principio del efecto de la maldición de los “Brujos de las Luciérnagas”. Martin (1969) lo resume de la siguiente manera:

“La Parte II, ‘Machojón’ sigue la historia de la venganza de la tierra. Machojón, el hijo de uno de los traidores de Gaspar, Tomás Machojón, desaparece de camino a pedir la mano de su novia. Esto cumple parte de la profecía implícita en la maldición de los Brujos de las Luciérnagas (quienes lentamente nos damos cuenta que coinciden con los seguidores asesinados de Gaspar, y de la misma forma, los mismos que los “conejos amarillos”): que todos los descendientes de los traidores de Gaspar serían estériles. La prometida de Machojón, Candelaria Reinoso, queda para hacerle el luto, junto con su padre Don Tomás y su madrastra Vaca Manuela. (...) Se cultiva la leyenda de que el espíritu de Machojón va montando los fuegos forestales que se encienden para plantar maíz. Eventualmente, el adolorido Tomás, Vaca Manuela y todos los maiceros en el área mueren quemados cuando Tomás prende fuego al bosque y sale a caballo para buscar a su hijo perdido”.

En esta sección podemos observar la forma completa de la metáfora EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO, dado que somos testigos de la forma en que la enunciación de los Brujos de las Luciérnagas previene, a través de una transformación mágica, al hijo de los conspiradores de casarse y tener familia (LHM011). Más allá de esto, el personaje Machojón sirve como representante metonímico del papel que los maiceros tienen a los ojos de los indígenas del lugar. Su espíritu se convierte en las quemadas industriales de maíz que, trágica y poéticamente, se convierten en la muerte de su padre, madre y demás maiceros (LHM014). Sobre la metonimia, Gibbs (1999) dice que “es una faceta ubicua del habla de todos los días (...) [donde] una característica sobresaliente de un dominio representa la totalidad del dominio”. Machojón, prototipo de los maiceros, es representado como las quemadas, rasgo más sobresaliente de los maiceros. La transformación de Machojón concluye con la afirmación de que “[d]e los hormigueros salían las tinieblas” (LHM016); lo cual alude a la “Caverna del Encuentro” que se discutirá en la Parte VI.

La historia prosigue con la continuación de la maldición (LHM011) en la Parte III, “Venado de las Siete-rozas” que además introduce otro elemento fundamental para comprender la obra, la existencia de los nahuales (LHM002).

Una vez más, seguimos el esquema de Martin (1969):

La Parte III, ‘Venado de las Siete-rozas’, se divide en dos secciones. En la primera de estas, la venganza de la tierra es llevada más allá cuando un grupo de indios, los Tecunes, asesina a otro, los Zacatonos, después de que un curandero revela que los Zacatonos embrujaron a la anciana Nana Tecún al introducir mágicamente un grillo en su estómago. En la segunda sección descubrimos que uno de los Tecunes, Calistro, ha perdido la cordura como

consecuencia de beber un brebaje para descubrir quien era responsable del embrujamiento. El Curandero declara que, para curar a Calistro, los Tecunes deben de disparar al venado llamado ‘Venado-de-las-Siete-rozas’ para hipnotizar a Calistro con su ojo. El venado resulta ser el nahual (animal protector) del mismo Curandero, pues Gaudencio Tecún mata al venado en el mismo momento en que Calistro asesina al Curandero. Sobre esta nota misteriosa concluye la Parte III”.

Así como podemos seguir una vez más el cumplimiento de la maldición (LHM011), se nos introduce al mito de los nahuales, que es una figura central de la mitología mesoamericana y en la obra funcionarán como una conexión con ese submundo inconsciente del cual se hablará a mayor profundidad en la “Caverna del Encuentro” de la Parte VI.

Sí se puede adelantar que en “Hombres de Maíz” el nahual de una persona siempre tiene un significado para con el papel social o familiar que este cumple (LHM002). El nahualismo funciona como una metáfora que sirve para explicar la personalidad del personaje. En el caso del Curandero, el Venado de las Siete-rozas sirve para explicar, metafóricamente, la conexión del personaje con la naturaleza salvaje, así como con las características fugaces y míticas que lo caracterizan a lo largo de la novela. Una metáfora conceptual que podría representar esta relación sería LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES.

Finalmente, es importante mencionar cómo la enfermedad, representada por la figura de “un grillo en su estómago”, y la locura, representada como una bebida, son metáforas que funcionan de manera interesante. Sobre la enfermedad como un grillo (LHM017) se puede comentar como combina una característica sobresaliente del grillo con la

característica sobresaliente de la enfermedad en cuestión, el hipo. Se asocia el salto del grillo con la sensación de que el estómago “salta” durante el hipo (LHM017). El caso de la locura adquirida a través de un brebaje (LHM025) es un ejemplo típico de la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA (Lakoff y Johnson, 1980, 1992; Lakoff y Turner, 1989) que se presenta constantemente en casi todas las novelas estudiadas de diferentes maneras. En este caso, la locura reveladora es un líquido que el personaje bebe. Finalmente se puede mencionar que la locura de dicho personaje se cura frotándolo con “piedra de ojo de venado” (LHM018). No se puede ignorar que es el mismo Venado de las Siete-rozas quien recomienda esta curación, que transfiere las características de la “piedra de ojo de venado” al enfermo a través de la piel. Este elemento, que toma la piel por barrera entre el interior y exterior del cuerpo, funciona a partir de la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002).

Martin (1969) resume la Parte IV de la novela de la siguiente manera:

“La Parte IV, ‘Coronel Chalo Godoy’, completa la venganza de la tierra. El Coronel, acompañado por el cómico Secundino Musús, está tratando de conquistar al resto de la patrulla. Cuando eventualmente lo logra, [la compañía] encuentra un indio viajando al rancho de los Tecunes que lleva un ataúd para el Curandero. Musús es enviado a asegurarse de que el indio no es parte de una emboscada. Mientras tanto, Godoy y el resto de la montada son atrapados en un círculo de fuego y masacrados”.

Esta parte da punto final a la maldición (LHM011) ya discutida, no obstante también se presentan aristas de interés que no han sido tomadas en cuenta en el resumen;

particularmente la aparición del personaje Benito Ramos que es, casi completamente, pasado por alto por Martín (1969).

Benito Ramos es un indígena que se dice que hizo un pacto con el diablo y que va con la compañía del Coronel Godoy. A este personaje, y a su pacto con el diablo, se le atribuyen una serie de características, algunas de las cuales la narración descarta más tarde, como que los cigarrillos se le prenden solos al ponérselos en la boca. No obstante hay algunas atribuciones que prueban ser ciertas y son de interés, particularmente que Ramos tiene “ojos de carbón” con los cuales puede ver en la oscuridad (LHM010) y la capacidad de “saber las cosas antes de que ocurran”. En efecto, la destrucción de la compañía es precedida por una profecía pronunciada por Benito Ramos (LHM012) que hace eco de la maldición de los Brujos de las Luciérnagas (LHM011). Tras la pronunciación de la maldición la luna se pone roja “por las quemaduras” (LHM024), una metonimia más que representa a los maiceros. Los hombres del Coronel Godoy son rodeados por un círculo de fuego en el que aparecen también “izotales de puntas ensangrentadas” y las caras incorpóreas de los Brujos de las Luciérnagas. Ante la certeza de la muerte, el Coronel Godoy se trata de quitar la vida, pero la mirada de los Brujos detiene la bala (LHM009) y finalmente toda la compañía muere quemada a excepción de Benito Ramos, quien no se quema con el fuego (LHM026). Esta, una vez más, se interpreta como una hipérbole que viene a establecer la calidad alegórica del personaje. Benito Ramos, cuya característica principal es la negación de la religión católica (con su “pacto con el Diablo”) viene a encarnar el lado oscuro de la religión. La aparición de personajes religiosos encarnados en las novelas de realismo mágico no es inusual. Esta aparición es similar al “judío errante” en “Cien años de soledad” o al niño Jesús en “El Tambor de Hojalata”; elementos mágicos que sostienen una relación

indirecta con la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS, si se amplía el rango del tenor creando la estructura LA RELIGIÓN ES UNA PERSONA.

En este punto es importante examinar las metáforas presentadas aquí cuidadosamente, pues aparecerán consistentemente en las otras novelas. Parece existir una relación entre la idea del sentido de la vista y la manipulación del tiempo-espacio. Esto se puede observar aquí en la figura de Benito Ramos, que puede “ver en lo oscuro”, y su conocimiento de las cosas que están por ocurrir. Se aprecia también en la idea de que son los ojos de los Brujos de las Luciérnagas los que físicamente detienen la bala del Coronel Godoy; haciendo eco de Gaspar Ilóm, quien “arrancó un palo de jocotes con la mirada” (LHM008). Este fenómeno se hará mucho más notable al llegar a la Parte VI, donde se nos habla de la visión intemporal que tienen “los que ven en lo oscuro”.

En la literatura de la metáfora conceptual existen dos ejemplos que son relevantes para entender este fenómeno. Las metáforas conceptuales SABER ES VER y VER ES TOCAR (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1989) pueden explicar lo encontrado aquí. La primera metáfora conceptual nos ayuda a entender parcialmente la capacidad concebida de los que pueden “ver en lo oscuro” de conocer lo que todos los demás no podemos ver. Si, en cuestión de tiempo, nosotros no podemos saber el futuro en la misma medida en que, en cuestión de vista, no podemos ver en lo oscuro; sería una relación metafórica lógica que quienes sí pueden ver en lo oscuro también pudieran saber lo que nosotros no sabemos del tiempo. Sin embargo, aun cuando esta metáfora funciona perfectamente en lo que al tiempo se refiere, no funciona de la misma forma con otras cosas que nosotros no podemos saber, como las emociones o los pensamientos de otras personas. Más adelante se explicará la forma en que estas relaciones están establecidas con otros sentidos por nuestro historial evolutivo, lo que ampliaría la metáfora conceptual SABER ES VER a SABER ES SENTIR. Por otro lado, la metáfora

conceptual VER ES TOCAR explica la manipulación espacial que ciertos personajes hacen del espacio a partir de su particularmente agudo sentido de la vista, como es el caso de los Brujos de las Luciérnagas o, en la siguiente sección, el Coronel Aureliano Buendía.

Además de todo esto, la Parte IV de la novela menciona en su sección final un elemento fundamental de la narrativa: la resurrección del Venado de las Siete-Rozas. Este personaje que es, en sí mismo, Curandero, Venado, Brujo y Martín Ilóm, va a cumplir un rol metafórico muy importante y esta resurrección es una de esas hipérboles antes mencionadas que nos indican que el personaje tiene una función alegórica. Martín Ilóm, como hijo del invencible Gaspar y la Piojosa Grande, que sirven como elementos básicos de la metáfora de la mujer/cultura (LHM001), servirá para marcar el crimen cometido a través de las “Siete-Rozas” de la novela y como puente entre el hombre abandonado y su cultura perdida (LHM027), reutilizando el patrón LA CULTURA ES UNA PERSONA.

Martin (1969) resume la Parte V del libro de la siguiente manera:

“La Parte V, ‘María Tecún’, se ocupa completamente de las andanzas de Goyo Yic, un hombre ciego que es abandonado por su esposa, María Tecún, antiguamente Zacatón, a quien Yic rescata cuando era una bebé cuando su familia fue asesinada. Curado de su ceguera por un indio cirujano, Yic se aventura a buscar a María, primero como un vendedor ambulante y después como un mercader de licor. Finalmente es arrojado a una isla-prisión cerca de la costa atlántica por el cargo de contrabando”.

El recorrido de Goyo Yic para encontrar a su esposa es tan conmovedor como es simbólico. Es parte de la metáfora del hombre/indígena que trata de reencontrarse con su mujer/cultura (LHM001). La curación de los ojos de Goyo Yic por parte del indio cirujano es señal de esto. Contribuye a la simbología del indígena que busca a su mujer con los ojos por todas partes sin poder dar con ella. Martin (1969) afirma que “el simbolismo asociado con el indio –ciego y por tanto capaz de ver con su verdadero ser– es bastante obvio, aunque nunca es deletreado por el autor. Una vez que Yic recupera su vista (símbolo de la transición de panteísmo primitivo a conciencia racionalista occidental), su vida cambia para peor”. Esta búsqueda ciega del que ya no es ciego introduce un elemento interesante que será de gran importancia en otras obras por analizar: el de la nariz empática. Goyo Yic, habiendo recuperado la vista, se percata de que no puede encontrar lo que estaba buscando, lo principal para él. Cosas relacionadas con las emociones, como la llamada “flor de amate”.

El amate “es árbol que no da flor. Por sustitución, dentro del gusto asturiano por el juego fónico-semántico de palabras y nombres, se diría que es la flor del *amante*” (Martin, 1969). Como la flor de amate, su María Tecún y los hijos de ambos desaparecen sin poder encontrarse. Esto lleva a la transformación de Goyo Yic en tacuatzín (zarigüella, que lleva a los hijos dentro) (LHM005), otro ejemplo de nahualismo, y a llegar a la epifanía de que “lo que sus pupilas no alcanzaban a ver estaba en su nariz” (LHM021). Esta es una de las variaciones que deben establecerse a la metáfora conceptual SABER ES VER. Hay un patrón constante en las obras estudiadas que implica que si bien SABER ES VER en lo que respecta al paso del tiempo, SABER ES OLER en lo que respecta a las emociones. Podría proponerse la metáfora EMPATIZAR ES OLER.

Así mismo se puede inferir que la transformación en tacuatzín hace referencia al concepto de nahual, que describe las características de la personalidad y el rol social del personaje a partir de una comparación con un animal. Aprendemos del carácter del personaje atribuyéndole las características del animal en cuestión. En el caso de Goyo Yic, la transformación en tacuatzín (LHM005) hace referencia a su rol familiar y social (lleva a los hijos dentro), de la misma forma en que el Curandero es representado en el Venado de las Siete-Rozas (LHM004). Este patrón metafórico se puede resumir en la metáfora: LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES.

Finalmente, la Parte VI del libro integra todos los elementos que se han descrito y da una conclusión a la narrativa que es medular para en entendimiento del realismo mágico de Miguel Ángel Asturias. Martin (1969) resume:

“[La Parte VI] aparentemente toma lugar en el pasado reciente (eso es, alrededor de 1948). Para este momento los eventos de las primeras cinco partes son legendarios, aun cuando algunos de los personajes siguen vivos. (...) Para este momento la historia de María Tecún ha dado lugar al término popular ‘tecuna’ para describir a cualquier esposa que se fuga y una piedra enorme en lo alto de las montañas ha sido nombrada ‘La Piedra de María Tecún’, pues, de acuerdo con la leyenda popular, tienta a los esposos abandonados hacia su perdición. El protagonista de la Parte VI es Nicho Aquino, un cartero indio que lleva el correo a pie de San Miguel Acatán a la capital y de vuelta. La esposa de Nicho no está en casa cuando este regresa una tarde y es forzado a creer que ella también se ha convertido en una ‘tecuna’. La Parte VI en su totalidad concierne su búsqueda de ella –que es paralela a la de Goyo Yic de María Tecún– y con la búsqueda subsecuentemente llevada a cabo por el muletero

llamado Hilario Socayón, cuando se descubre que el mismo Nicho anda perdido. (...) Inmediatamente después de la desaparición de su esposa, Nicho se emborracha para ahogar su pena. (...) Tres semanas después de la escena del bar, Nicho se encamina hacia la capital de nuevo, pero se encuentra con un anciano que lo lleva a través de una peregrinación bajo tierra para descubrir la verdad sobre la desaparición de su esposa. Hilario es enviado a encontrar a Nicho para escoltarlo a través de la ‘Cumbre de María Tecún’, pero cabalga todo el camino hasta la capital sin encontrarlo”.

Como puede observarse, la Parte VI consta de dos relatos, el de Hilario Socayón y el de Nicho Aquino. El relato de Hilario Socayón es el de un escéptico que se encuentra con varios personajes que lo obligan a recapacitar sobre la validez de los mitos. Este proceso es utilizado por el autor para debatir contra el escepticismo del lector y abrirlo al abanico de perspectivas que colman la realidad. Esto en el período en que Socayón se embarca a la capital buscando a Nicho Aquino, quien debía entregar la partitura de la obra maestra de un alemán que vive en la zona. Esto no ocurre dado que Nicho Aquino es desviado por un anciano que lo conduce a una caverna donde quema el correo, en clara alusión a “la quema de los códices precolombinos de papel de amate por los frailes de la dominación española” (Camayd, 1998). Subsecuentemente, se transforma en su nahual, un coyote que representa también el carácter del personaje (LHM006), se encuentra con los Brujos de las Luciérnagas, con el Venado de las Siete-Rozas (verdadera identidad del anciano) y puede hablar con su mujer, a pesar de que ella ya está muerta (LHM019). Martin (1969) describe esta “Cueva del Encuentro” de la siguiente manera:

“Las Cuevas Subterráneas que se esconden en las montañas es dónde los hombres van finalmente a encontrarse con su nahual, u otro yo, que, durante el período de su viaje en el mundo irreal bajo la tierra, se separa a sí mismo de su identidad y los encara. Se asume que el otro yo representa la verdadera naturaleza de la criatura humana, esos aspectos que lo conectan a la tierra y al pasado”.

Esta metáfora, así como la interpretación de Martin (1969), coinciden con un elemento fundamental del “viaje del héroe”. Freud (1997) describió esta “Caverna” como “una inconfundible representación simbólica del nacimiento, la [cueva] es el vientre materno”. Jung (1990) lo relaciona con el arquetipo de la madre cuando escribe que: “[e]l lugar de transformación y renacimiento, junto con el mundo subterráneo y sus habitantes, están precedidos por la madre”. Pero se considera que es Campbell (2006) quien describe el fenómeno de manera más precisa al referirse a este episodio en los mitos como “el vientre de la ballena”. Escribe:

“Este motivo popular subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación (...) el héroe va hacia adentro, para renacer. Su desaparición corresponde al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es (...). El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste (...) son una misma cosa. Ilustran el hecho de que el devoto, en el momento de su entrada al templo, sufre una metamorfosis. Su carácter secular queda afuera, lo abandona como las serpientes abandonan su piel. Una vez adentro puede decirse que muere para el tiempo y regresa al Vientre de la Tierra, al Ombligo del Mundo, al Paraíso Terrenal”.

Campbell (2006) ilustra la recurrencia de esta metáfora con un hermoso grabado medieval adjuntado a continuación, en donde se registra el pozo de José, el gran pez de Jonás y la tumba de Jesús como ejemplos del patrón:

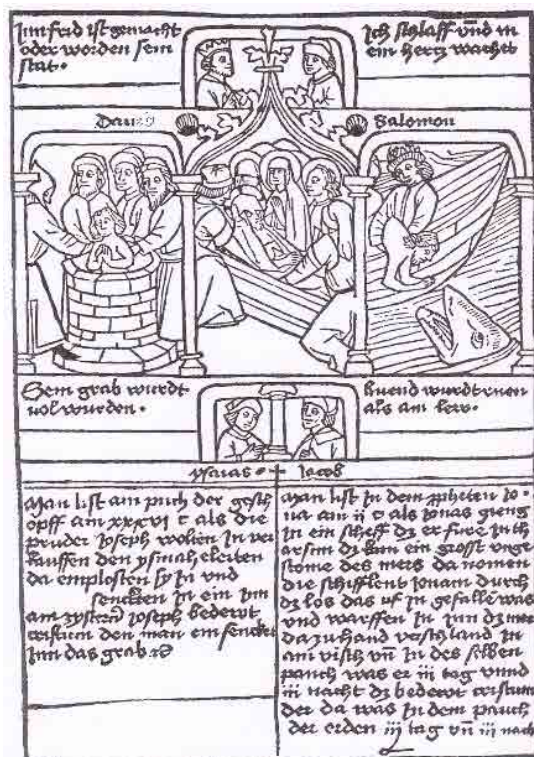


Figura 2: Grabado medieval a partir del cual Joseph Campbell describe el fenómeno que titula “el vientre de la ballena”, asimilando el pozo de José, la tumba de Jesús y el “Gran Pez” de Jonás.

Para Callan (1968), la Caverna del Encuentro en “Hombres de Maíz” (LHM019) es: “evidentemente un vientre, como las cuevas usualmente son en los sueños por analogía inconsciente y como la tierra roja a la entrada confirma; él ha entrado a la matriz de la tierra”.

Tomando las descripciones anteriores se puede interpretar la “Caverna del Encuentro” como un lugar onírico en donde el héroe entra en contacto con su inconsciente y sale reforzado por ello. Esta metáfora coincide entonces con la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO (Lakoff y Johnson, 1980) y estará representada en

casi todas las demás novelas estudiadas. En las palabras del mismo Miguel Ángel Asturias (1977):

“El surrealismo fue acaso demasiado intelectual... nosotros, los de mentalidad primitiva relacionados con el mundo indígena, tenemos este aspecto de un mundo subterráneo, submágico, más directamente, no como producto intelectual, sino... natural. Los indígenas y nosotros tenemos generalmente dos realidades; una realidad palpable y una realidad soñada”.

El final de este episodio es marcado por la epifanía de Hilario Socayón. El personaje deja su escepticismo sobre lo mítico al reconocer en un coyote la mirada de Nicho Aquino.

El epílogo de la novela, superficialmente plano, retoma la historia de Goyo Yic y María Tecún, según Martin (1969):

La conclusión de la novela en sí es el encuentro final entre el casi olvidado Goyo Yic y María Tecún en una escena curiosa y deliberadamente plana, seguida por el propio encuentro de Nicho con la mujer que era la base de la leyenda de cuya propia historia amarga hacía eco. En este punto dos planos flotan juntos: María Tecún como la piedra en la montaña y al mismo tiempo la mujer corriente que envejece en la costa; Nicho como coyote hablando con el Curandero en la montaña y al mismo tiempo como un barquero que lleva a María Tecún de vuelta a la costa de la prisión donde Yic yace detenido. Estos dos planos son entonces indisolublemente unidos por la voz del Curandero, que finalmente sintetiza todo lo que ha pasado ya. En una afirmación que lleva un

alto al pasaje del tiempo mismo él revela que María Tecún [la piedra] es María la Lluvia [la Piojosa Grande]”.

El final de la novela, entonces, presenta un desabrido reencuentro entre el indio y su cultura en el plano superficial y una triste afirmación de la pérdida profunda de la identidad cultural en los reencuentros de Goyo Yic y María Tecún, por un lado, y de Nicho Aquino con su esposa por otro, respectivamente. Esto da final a la metáfora de la búsqueda de la mujer/cultura (LHM001). No obstante, en un plano diferente, nos percatamos de la continuidad de la existencia de los nahuales de Nicho Aquino y del Curandero, de la Piojosa Grande Petrificada (LHM023), manteniendo su función simbólica de la cultura, y de la promesa de que seguirán caminando hasta que todos se conviertan en hormigas (LHM007). Tanto Brotherston (1975) como Camayd (1998) dan una interpretación mitológica de esta alusión haciendo referencia a que “la hormiga fue quien ayudó a Quetzalcoatl a encontrar y cargar el maíz utilizado para fabricar al hombre” (Brotherston, 1975), lo cual sugeriría que la alusión afirma que los personajes tendrán que llevar en sus hombros la fabricación de una nueva generación de hombres de maíz. Esta metáfora puede parecer muy similar al empleo metonímico de las hormigas como decadencia que se encuentra en “Cien Años de Soledad” y “El Tambor de Hojalata”; sin embargo no deben de confundirse por la particularidad con la cual Asturias usa esta metáfora. En esta novela, representar el carácter de los hombres del futuro a las hormigas responde al ya mencionado patrón LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES.

En esta nota ambigua se da conclusión a la novela; en la afirmación de haber perdido algo que no puede terminar de perderse realmente. Este enigmático final invita al lector a volver al epígrafe del libro: “Aquí la mujer, yo el dormido”.

Cien años de soledad

Si bien es conocido que el término “realismo mágico” se acuñó a partir de las obras de Alejo Carpentier, basadas a su vez en el trabajo de escritores modernistas como Franz Kafka y Mijaíl Bulgákov y pintores como Christian Schad y George Grosz (Guenther, 1995), no es exagerado afirmar que el género no conoce obra más icónica que la novela del año 1967 del premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez, “Cien años de soledad”.

La novela relata cien años (o lo que podrían ser alrededor de cien años, dada la falta de claves cronológicas de la novela) de la familia Buendía, la cual, a través de seis generaciones que se narran en el libro, da cuenta de las múltiples problemáticas que ha sufrido América Latina desde su independencia hasta los años 60 del siglo pasado. La “soledad”, a la cual hace alusión el título, según el mismo García Márquez se refiere a “lo contrario de la solidaridad; y que esta negación de la solidaridad, semantizada a lo largo de la novela, es un concepto político que explica la frustración de los Buendía y Macondo” (Caballero, 1987).

La idea de examinar el contenido simbólico de los elementos mágicos de “Cien años de soledad” no es nueva, aunque sí lo es interpretar los patrones desde la psicología a través de la metáfora conceptual. Agustín Cueva (1974) afirma que “... los elementos “fantásticos” de *Cien años de soledad* están destinados a expresar, plantear e incluso resolver simbólicamente un problema”. Así mismo, en su estudio “Fuerza heurística de la atribución metafórica y plan sobrenatural en *Cien años de soledad*”, Juan Moreno Blanco (1997) señala la importancia simbólica de los eventos mágicos de la novela, identificando tres de los patrones principales: la metáfora de la participación en la vida

desde la muerte, la metáfora de los vasos comunicantes entre la vigilia y el sueño y la metáfora del conocimiento del futuro en el presente; aun cuando no profundiza sobre la interpretación de dichas metáforas. En el presente estudio todos estos patrones son analizados.

El análisis de esta novela tiene tres particularidades que hay que mencionar antes de entrar en la materia: el carácter alegórico de muchos de sus personajes, la repetición de nombres y la variedad de enfoques que se encuentran en la crítica literaria de la obra.

“Cien años de soledad” es una novela con fuertes factores alegóricos. Los personajes de la obra constantemente pueden leerse como representantes de elementos abstractos, como hace Ileana Rodríguez (1979) cuando concluye que la novela afirma que “el hacer histórico tiene su base idealista y su base materialista, y estas operan indistintamente en la conciencia del hombre, ya se trate de llevar a cabo utopías liberales o huelgas sindicales” explicando el papel de los varios Aurelianos y Arcadios de la obra, respectivamente.

El tema de la alegoría en el realismo mágico ha sido ampliamente estudiado por Lois Parkinson Zamora (1995) quien hace un estudio extensivo de la influencia del romanticismo norteamericano del siglo XIX en el “Boom” Latinoamericano del siglo XX, ubicando a Jorge Luis Borges como puente entre los dos. Esta autora destaca la asociación implícita en el trabajo de Northrop Frye que “liga el romance al realismo mágico y ambos a arquetipos jungianos y a la alegoría”, rematando con la afirmación de Borges (1949) de que “la alegoría es una fábula de abstracciones así como la novela es una fábula de individuos”; y “Cien años de soledad” funciona como una fábula de abstracciones.

Zamora (1995) afirma que “[l]a repetición de José Arcadios y Aurelianos son las generaciones sucesivas de una familia, pero no en un sentido realista. Más bien

podemos pensar en ellos paradójicamente, como una serie simultánea, una progresión continua de arquetipos ahistóricos”.

Al igual que los Arcadios y Aurelianos, muchos otros personajes son tomados comúnmente en la obra como representantes de factores complejos (Sangari, 1987) y son marcados por hipérbolos como las mencionadas en el anterior análisis de “Hombres de Maíz”. McMurray (1969) enumera algunas de estas para “Cien años de soledad”:

“[E]l machismo y valor sexual de José Arcadio aparecen grandiosamente magnificados, mientras la belleza y voluptuosidad de Remedios la Bella asumen proporciones legendarias, ocasionando las muertes de muchos fulminados pretendientes. Algunos personajes adquieren dimensiones míticas gracias a atributos coloridos de personalidad o a la vejez extrema. Pilar Ternera, la madre de hijos ilegítimos tanto de José Arcadio como de Aureliano, alcanza la edad de 145 años. Al momento de su muerte es enterrada bajo la pista de baile sentada en una mecedora. Otro personaje con el nombre de Francisco el Hombre es un trovador de 200 años de edad que llega a Macondo de cuando en cuando trayendo noticias del exterior y tocando un acordeón supuestamente dado a él por Sir Walter Raleigh”.

Es, por lo tanto, importante para este estudio prestar atención a este carácter alegórico de los personajes de la novela para lograr esquematizar las metáforas implícitas en ella y hacer un análisis metafórico adecuado de los varios contrastes que estos personajes encabezan a través de la obra. Cada uno de los personajes alegóricos de “Cien años de soledad” añade una pieza a un rompecabezas que se completa al final del libro, formando una imagen muy completa de la Latinoamérica que los latinoamericanos

conocemos. Estas personificaciones sucesivas corresponden a la metáfora conceptual: LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1989).

El segundo punto a mencionar concierne a la repetición de nombres que se dan en la obra, particularmente de los personajes principales masculinos, los muchos Arcadios y los muchos Aurelianos. Esta repetición de nombres es relevante, y en la misma obra se afirma:

“En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres (...) había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico”.

Esto asevera el papel simbólico que el nombre confiere. En la novela se hacen pequeñas diferencias en el nombre que distinguen a los personajes, no obstante estas diferencias pueden no ser suficientes para evitar que la lectura de un estudio de la obra por parte de una persona que no esté muy familiarizada con ella se vuelva confusa. Por esto, se adjunta un esquema del árbol genealógico de los Buendía que facilite la ubicación de los personajes. Los miembros sanguíneos de la familia Buendía están en verde mientras que los parientes políticos o las uniones ilegítimas están marcados en naranja:

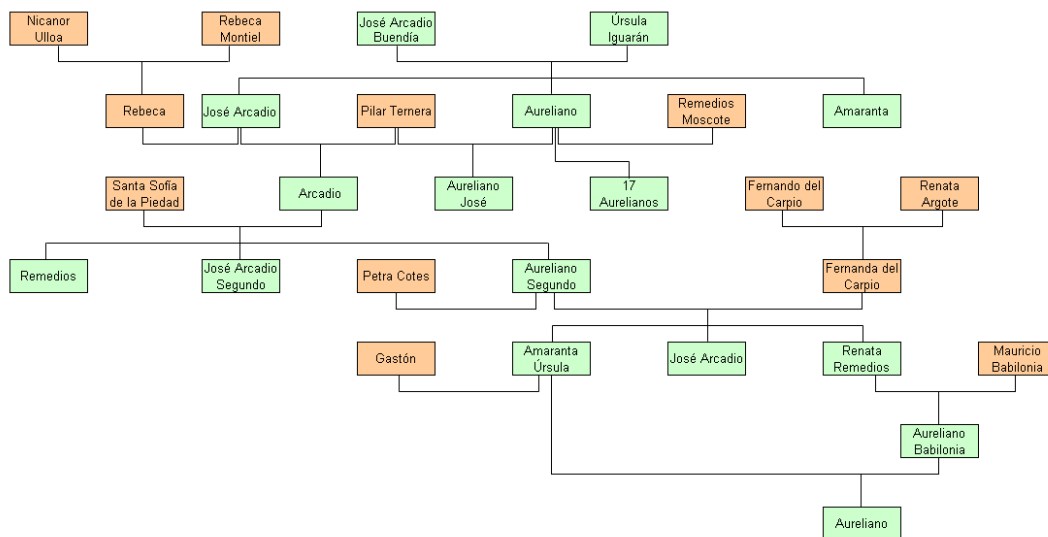


Figura 3: Genealogía de los Buendía. Los familiares sanguíneos en verde y los miembros políticos en naranja.

El tercer punto a aclarar es la pluralidad de aproximaciones dentro del campo de la crítica literaria con las que se estudia la obra. Para la labor de interpretación de la obra se han tomado en cuenta los aportes de muchos estudios, algunos de los cuales podrían parecer excluirse unos a otros. Por esto se separaron las aproximaciones a la obra, a grandes rasgos y solamente para establecer ciertas pautas para la interpretación, en tres categorías: hegeliano-marxistas, metalingüísticas/mitológicas y semióticas.

La primera categoría (hegeliano-marxistas) son aproximaciones al texto ricas en la interpretación alegórica de los personajes y en el carácter histórico de la obra. No obstante suelen pecar de sobre-politizar una obra que es demasiado grande como para comprender solamente la política y toman una actitud hermética para con reconocer la validez de interpretaciones que no se centran solamente en la conciencia de clase. Si bien varias de estas aproximaciones han sido muy útiles para la interpretación, el presente estudio no considera que estas aproximaciones hayan capturado la totalidad semántica de la obra, desmiente que no hay más qué añadir al análisis fuera del contexto socio-político e histórico y no valida la consideración de que la obra se pueda reducir a

un manifiesto político. Algunos de los mejores ejemplos de esta aproximación se pueden encontrar en Rodríguez (1979) o en Caballero (1987). Se hace valer que también se pudiera incluir en esta categoría el magno estudio que Víctor Farías (1981) hace de la obra; no obstante, al poderse incluir el estudio de Farías también en las dos siguientes categorías se le debe considerar como un caso aparte.

La segunda categoría de estudio que se le puede dar a la obra comprende aproximaciones de tipo metalingüístico y mitológico, que suelen asociar varios elementos de la obra con principios filosóficos post-estructuralistas o con relatos mitológicos o religiosos respectivamente. Si bien este tipo de lectura suele proporcionar gran profundidad a ciertos detalles particulares de la novela, resaltar principios arquetípicos y sociales de la obra y analizar la gran estructura subyacente a la historia; estas lecturas también suelen darse grandes libertades interpretativas que no tienen un fundamento directo en el texto. Si bien este tipo de aproximaciones también fueron muy tomadas en cuenta para la labor interpretativa del presente estudio, se niega categóricamente que la obra sirva únicamente como una forma de validar una perspectiva filosófica particular o para repetir elementos mitológicos del pasado sin crear enlaces nuevos que, a su vez, permiten construir nuevos significados. Sería miopía académica por parte de este estudio aceptar reducciones socio-políticas, filosóficas o mitológicas de esta gran obra en la misma manera en que sería miopía académica pensar que un análisis metafórico de ella puede revelar todos sus secretos. Algunos de los mejores ejemplos de este tipo de análisis se pueden encontrar en Jaeck (1991) o en Maturo (1972).

La última categoría comprende críticas que estudian los posibles significados de personajes y eventos de la novela sin atribuirle a ella una tonalidad ideológica particular ni hacer grandes declaraciones de su finalidad semántica. La exclusión de la política de

estos análisis puede pecar de inocente; sin embargo, como estos estudios suelen ser tan focalizados y escasamente asumen una posición hermética para con otras aproximaciones, han sido particularmente útiles y sus interpretaciones muchas veces han sido favorecidas por su fundamento directo en el texto. Algunos de los mejores ejemplos de este tipo de estudio son el de Sangari (1987) o el de Aizenberg (1992).

Ahora se puede entrar con propiedad a la materia. En vista de que “Cien años de soledad” es una obra que relata la historia de una familia sin hacer divisiones claras de tiempo o numerar capítulos y, más bien, traslapa constantemente a una generación con otra, se hizo necesario tomar una posición interpretativa para dividir la obra de tal manera que sea más fácil estudiar los elementos mágicos y las metáforas que se pueden interpretar de estos. Se consideró que la división más apropiada para la obra sería la señalada por Ileana Rodríguez (1979), que afirma:

“En [Cien años de soledad] los ciclos generacionales coinciden con los ciclos económicos y políticos, y en total, seis generaciones ocupan los tres ciclos de la novela. Haciendo nuestra propia división del texto en capítulos, podemos decir que de los nueve capítulos del primer ciclo, gestados y actuados por y para el patriarca y el coronel Aureliano, cuatro se dedican a la guerra y cinco a la fundación de Macondo; los seis siguientes, protagonizados por Aureliano y José Arcadio Segundo, constituyen el segundo ciclo que gesta la bananera y culmina en la huelga; los últimos cinco capítulos son dedicados a Aureliano y Amaranta Úrsula y componen el ciclo final que termina con la destrucción de Macondo. Las dos primeras partes del primer ciclo tienen una construcción paralela, los dos últimos son asimétricos y podría decirse que se neutralizan”.

Es así que se dividirá el análisis de las macroestructuras metafóricas de la obra en tres ciclos de tiempo:

- 1) Fundación de Macondo y Guerra.
- 2) Compañía Bananera y Huelga.
- 3) Aureliano Babilonia y Destrucción de Macondo.

Fundación de Macondo y Guerra

Como afirma Edna Aizenberg (1992): “[A]sesinato e incesto son los dos actos relacionados que dan origen a Macondo”.

Todo inicia con el matrimonio de los primos José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán. Úrsula, no obstante, vive aterrada del fantasma del incesto, de los rumores de parir iguanas o la historia de un primo que nace con cola de tirabuzón y una escobilla de pelos en la punta (LCS050). Esta alusión a las consecuencias del incesto no es un fenómeno raro para la psicología (Freud, 1997a; Schmitt, 2005; Symons, 2005); y aunque pareciera ser validado hasta al final de la novela con el nacimiento del último Aureliano, con cola de cochino (LCS027), el incesto es una constante en la familia Buendía:

“Las generaciones de Buendías que se suceden repiten el mismo patrón marital “incestuoso” de José Arcadio y Úrsula, y la autonomía del sistema así se mantiene: José Arcadio se casa con su hermana adoptiva que en realidad es su prima; Pilar Ternera da a luz a dos hijos cuyos respectivos padres son hermanos y, aunque extraños sí entran al círculo familiar –Fernanda del Carpio, Santa Sofía de la Piedad y Mauricio Babilonia – el círculo se cierra

herméticamente una vez más cuando Aureliano Babilonia se empareja con su tía Amaranta Úrsula”.

En todo caso, Úrsula se niega a tener relaciones sexuales con su esposo y este no la obliga hasta después de ser atormentado y emasculado por la situación durante una pelea de gallos con Prudencio Aguilar. José Arcadio Buendía degolla a Aguilar y obliga a Úrsula a acostarse con él por haberle ocasionado la necesidad de matar a ese hombre. Poco tiempo después, el fantasma de Prudencio Aguilar visita el jardín de José Arcadio (LCS001) y verlo le crea tanta culpa a este último que decide irse del lugar con su esposa y familia a establecer un pueblo lejos del allí.

Los fantasmas son un recurso literario frecuente. Estos tienen la capacidad de “servir a sus creadores como portadores de verdades trascendentales, como formas visibles y audibles del espíritu (...) [l]o que significa que los fantasmas literarios son profundamente metafóricos, trayendo lo ausente a lo presente, sosteniendo al mismo tiempo el ‘es’ y el ‘no es’ de la verdad metafórica” (Zamora, 1995).

El fantasma de Prudencio Aguilar tiene dos funciones, una en esta aparición en el jardín de los Buendía y una más con su llegada a Macondo. Tanto Suzanne Jill Levine (1975) como Lois Marie Jaeck (1991) han hecho hincapié en que el probable origen de este fantasma surge del abuelo de García Márquez quien, durante toda la segunda mitad de su vida, “sufrió de un inescapable sentido de culpa por haber asesinado a un hombre”. (Levine, 1975).

Tomando esta asociación como cierta se puede afirmar que el fantasma de Prudencio Aguilar (LCS001) es, en esta instancia, una personificación de la culpa de José Arcadio Buendía; una vez más mostrando el patrón de la personificación de conceptos abstractos representado a través de la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS.

La fundación de Macondo toma lugar después de un éxodo complicado por parte de los Buendía y algunas otras familias. Una vez que el lugar queda decidido, José Arcadio Buendía establece lo que pareciera ser una sociedad utópica, donde cada casa recibe la misma cantidad de sol y está a la misma distancia del río que todas las demás, no hay necesidad de gobierno o de Iglesia, pues se gobiernan a sí mismos y no necesitan intermediarios para el contacto con Dios. Nadie era mayor de 30 años, nadie había muerto y el pueblo se la pasaba entre una tranquila existencia bucólica y los entretenimientos que traía la tribu de los gitanos de Melquíades cada cierto tiempo. Es interesante la nota que hace Agustín Cueva (1974) sobre las maravillas que traen los gitanos para conceptualizar la noción de lo “fantástico” en Macondo:

“Así, interpretados en primera instancia desde el punto de vista de una representación “aldeana” del mundo, inventos tan banales y para nosotros “verosímiles” como el imán, la lupa o una dentadura postiza, aparecen como objetos insólitos y maravillosos. (...) Inversamente, los sucesos que interpretados a la luz de una representación “moderna” del mundo resultarían inverosímiles –muertos que resucitan, alfombras voladoras, fenómenos de levitación, etc. –, no lo son en absoluto para los macondinos, y ni siquiera para el narrador quien, con su relación serena y transparente, filtra los datos sin interferirlos”.

Los Buendía tienen tres hijos: José Arcadio, Aureliano (quien se convertirá en el Coronel Aureliano Buendía) y Amaranta. Aureliano es un personaje que muestra una característica peculiar que ya se había discutido en la novela anterior. Donde en “Hombres de Maíz” se hablaba de “ojos que miran en lo oscuro” para referirse a una

mirada que puede tocar objetos y predecir las cosas que están por venir, en “Cien años de soledad” se habla de la “mirada solitaria”, de la “expresión intensa de los ojos al nacer” del Coronel Aureliano Buendía; quien de niño rompió una olla con la mirada y es capaz de predecir eventos antes de que ocurran, como la llegada de Rebeca (LCS020).

Como se discutió en la sección anterior, esta estructura metafórica se relaciona con las metáforas conceptuales SABER ES VER y VER ES TOCAR, no obstante es importante aclarar las particularidades de este caso.

En “Cien años de soledad” no cabe el razonamiento anterior de que el futuro puede ser relacionado con la oscuridad por la similar inaccesibilidad de saber el futuro o ver en lo oscuro. En esta novela estas metáforas están relacionadas con la intensidad de la visión, como si un ojo superior fuera capaz de tocar objetos con la mirada así como de percibir las cosas que aún no han ocurrido. Las similitudes son claras para ambos casos y se puede entender que existe una relación entre la forma en que pensamos sobre la percepción del paso del tiempo y el sentido de la vista. Así bien, a pesar de la ausencia de la oscuridad en este elemento, la metáfora se mantiene.

Junto con este sentido de la vista que tiene propiedades de manipulación del tiempo y el espacio, hay otra metáfora sensorial que aparece tanto en “Hombres de Maíz” como en “Cien años de soledad”, y es el tema de la nariz empática.

Además hay que mencionar que, durante el embarazo de Úrsula del Coronel Aureliano Buendía, el nonato una noche emite un lamento desde dentro del vientre (LCS052), esto es asociado por Úrsula y el narrador de la novela más adelante como un signo de la soledad, de la incapacidad para el amor. De esta forma, esta hipérbole de un niño tan solitario que desde el vientre puede emitir un lamento audible para sus padres debe de ser interpretado como un aporte más a las características alegóricas del personaje.

Temprano en la novela, José Arcadio encuentra a la importante prostituta y adivinadora Pilar Ternera a través del sentido del olfato (LCS023), para después acostarse con ella y embarazarla de Arcadio, primero de la tercera generación de los Buendía en Macondo. Posterior a este episodio, José Arcadio se va de Macondo para no volver por muchos años.

Este será solo uno de los varios ejemplos que existen en la novela de la nariz empática/social y que responde a la metáfora conceptual ya propuesta en la sección anterior que establece que, en lo que a emociones se refiere, EMPATIZAR ES OLER. Pilar Ternera, además, representa la contraparte Latinoamericana a la señora de la casa (Úrsula) revelando el papel de la prostitución. No obstante, García Márquez no es ajeno a la otra realidad, más oscura, que viene con esta cuando escribe sobre la pobre chica por la cual pasaron 63 hombres en una sola noche (LCS033), sosteniendo el mismo patrón basado en la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

Cierto tiempo después aparecen dos figuras que hasta el momento estaban ausentes en la cotidianidad del pueblo: el padre Nicanor, representante de la Iglesia Católica y que tiene la peculiar cualidad de volar con chocolate (LCS034) y Don Apolinar Moscote, corregidor que viene a gobernar Macondo y a asegurar la victoria del partido conservador en las próximas elecciones. Está de más decir que ninguno de los dos fue muy bien recibido, sin embargo ambos se volverán pivotantes para la historia de la familia Buendía.

Como se mencionó, Aureliano pronostica la llegada de Rebeca, una niña que pertenece a una tribu de indios guajiros y que es adoptada por la familia Buendía. Es esta niña la que trae “la peste del insomnio” a Macondo.

Esta peste es una enfermedad que, aparte de producir insomnio a los habitantes de Macondo, hace que pierdan la memoria, quedando así en “un estado de idiotéz sin

pasado” (LCS031). Así, los habitantes de Macondo se ven obligados a rotular todos sus utensilios para recordar para qué sirven y, habiendo olvidado su pasado, la peste del insomnio desemboca a la noción de una realidad imaginaria.

Kumkum Sangari (1987), junto con varios otros (Farías, 1981; Aizenberg, 1992; Cueva, 1974) están de acuerdo en que “la peste del insomnio que lleva a la pérdida colectiva de la memoria es equivalente a la pérdida de la historiografía, de un pasado utilizable, inclusive de sentido histórico” (Sangari, 1987).

La peste del insomnio conceptualiza la pérdida colectiva de memoria histórica latinoamericana con una enfermedad, un malestar virulento. No se encontró nada similar a esta metáfora en la literatura de la metáfora conceptual. Así, este estudio propone la metáfora conceptual UNA DISPOSICIÓN SOCIAL ES UNA ENFERMEDAD para este tipo de representación.

Existen dos figuras que contrastan con la peste del insomnio y que finalmente la erradican. Estas son Francisco el Hombre, trovador de 200 años de edad (LCS007), y Melquíades, líder de la tribu de los gitanos que fallece en Singapur y vuelve de la muerte con un frasquito en el que trae la cura para la peste (LCS002). Agustín Cueva (1974) conceptualiza la convivencia de estos tres elementos cuando comenta:

“La metáfora del insomnio se liga entonces orgánicamente a otras, como la de la daguerrotipia de Melquíades o las canciones de Francisco el Hombre, sendos antídotos contra el olvido; y obviamente remite a una concepción de la literatura como práctica cultural encargada de recuperar el devenir histórico, recreándolo. Pero la metáfora no termina allí. Dicha enfermedad se presenta como propia de los indios, es decir, del pueblo al que la conquista y la represión permanente han privado de su cultura, su memoria, su identidad colectiva. A

partir de una imagen fantástica, pero no arbitraria, se llega pues al planteamiento de un problema importante”.

Así como la peste del insomnio viene a significar la pérdida de la memoria histórica, pérdida que destruye a los padres y a la tribu de Rebeca (Aizenerg, 1992), Francisco el Hombre y Melquíades representarán formas de combatir el olvido. Francisco el Hombre es una figura alegórica, reconocible entre otras cosas por su longevidad hiperbólica, que representa la tradición oral (Cueva, 1974) así como Melquíades es una figura alegórica, reconocible por su retorno de la muerte entre otras cosas, que representará la literatura (Cueva, 1974; González, 1984; Jaeck, 1991). Como menciona Edna Aizenberg (1992): “[La interacción de estos elementos] refleja un tema principal en la novela de García Márquez: el borrar físico y discursivo y las diversas formas de memoria que luchan contra esa borradura”. Estas alegorías de personaje realmente no logran calzar con la mencionada metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS a menos de que, de esta, se derivara una nueva metáfora conceptual: LA CULTURA ES UNA PERSONA.

Después del retorno de Melquíades de la muerte, que trae consigo la cura de la peste del insomnio, este escribe una serie de pergaminos y, después de concluirlos, asegura haber encontrado el camino a la inmortalidad. Muere de nuevo, convenciendo antes a José Arcadio Buendía de que volverá una vez más. Esto es cierto en cuanto a que Melquíades se aparece una y otra vez a las siguientes generaciones de Buendías que tratan de traducir los pergaminos en el cuarto de Melquíades. Pero la muerte del gitano, discutiblemente la primera en Macondo, y su subsecuente desaparición, destruyen el concepto del tiempo del Patriarca, quien pierde la cabeza y se vuelve necesario amarrarlo a un almendro en el patio de la casa, donde pasará amarrado por tantos años que podemos inferir una significación alegórica (LCS009). A este José Arcadio

Buendía, amarrado, se le vuelve a aparecer el fantasma de Prudencio Aguilar, para hacerle compañía (LCS001).

La aparición de estos dos fantasmas nos obliga a retomar el tema de la muerte y los fantasmas en “Cien años de soledad”. Lois Parkinson Zamora (1995) escribe lo siguiente sobre el fantasma de Prudencio Aguilar y el fantasma de Melquíades:

“El paraíso intemporal de Macondo termina y su historia comunal comienza con la llegada del fantasma de Prudencio Aguilar. Prudencio trae con él el pasado y la muerte, eso es, el tiempo: su aparición incita el correr de los relojes de Macondo. No solo la historia de Macondo sino también su narración dependen de la llegada de un fantasma. El fantasma de Melquíades, que regresa a Macondo de la muerte por fiebre en una playa en Singapur, narra su historia y provee una instancia generativa de la simultaneidad de la existencia y los estratos ontológicos característicos del realismo mágico. (...) Los personajes de García Márquez transportan el argumento del autor de que la realidad de América Latina está encantada por lo que ha venido antes. La historia en sí misma es un fantasma a ser confrontado, exorcizado, utilizado, superado”.

Estos fantasmas en la novela son personalizaciones de conceptos abstractos como la literatura, en el caso de Melquíades, o la culpa y el tiempo, en el caso de Prudencio Aguilar. Pero hay algo más que considerar además de la personalización de factores abstractos. La forma en que estos, y los demás fantasmas que aparecerán en la novela, y algunos vivos, van o vuelven de la muerte también coincide con una metáfora conceptual muy estudiada: LA MUERTE ES UNA PARTIDA (Lakoff y Turner, 1989;

Turner, 2000). Esto también aplica para el regreso del fantasma de la madre de Fernanda, la reina (LCS005).

Con el tiempo, el patriarca aumentará mucho de peso y ya no será necesario amarrarlo al almendro pues se quedará ahí voluntariamente. Moverlo implicará darse cuenta de que él puede alterar su peso según desee (LCS037), lo cual simboliza la voluntad de no abandonar su lugar (Rodríguez, 1979), coincidiendo con la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002). Con ayuda del padre Nicanor la familia averiguará que lo que parece balbuceo por parte de José Arcadio Buendía es en realidad latín y que su locura está basada en una resistencia al paso del tiempo.

La discrepancia se origina pues el cuarto de Melquíades, que permanece incorrupto por años después de su muerte. La locura de José Arcadio Buendía está basada en que, mientras en el cuarto con los pergaminos siempre es lunes, en el resto de su entorno el tiempo continúa sin sentirse aludido.

El cuarto incorrupto de Melquíades (LCS010) es un tema de fundamental importancia en “Cien años de soledad”. En este cuarto se encuentran los pergaminos escritos por el gitano, que para el final de la novela, aprendemos que están escritos en sánscrito y que tienen grabada toda la historia de lo que les sucederá a los Buendía en el futuro hasta la muerte de su último descendiente (LCS017). Discutiblemente, estos pergaminos son la novela (Aizenberg, 1992).

Roberto González Echeverría (1984) llama al cuarto de Melquíades “El Archivo” y afirma que en este coexisten los documentos que hacen la historia posible (como las “Mil y una noches” y la Enciclopedia Británica), un manuscrito por ser revelado y un historiador interno que trata de interpretarlo. El cuarto de Melquíades queda incorrupto para los distintos Buendía que tratan de interpretar los pergaminos por buena parte de la novela y el tiempo no pasa por él haciendo referencia a la forma en que la literatura

puede ser leída para cambiar la historia. Con el tiempo el cuarto se vuelve un almacén en que se guardan las bacinillas y aún así no pierde su magia. Es el lugar en donde existe lo oculto, en donde no pasa el tiempo, donde existe la revelación de un futuro que no se logra entender. En “Cien años de soledad” el cuarto de Melquíades funciona como la Caverna del Encuentro en “Hombres de Maíz”, con la única diferencia de que este no calza con la aproximación orientacional de la metáfora conceptual de EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO, pero tiene una relación indirecta con ella si se deriva de sus características la estructura EL INCONSCIENTE ES OSCURO.

Sin embargo, eventualmente, el fantasma de Melquíades muere y el cuarto comienza a degradarse. Las hormigas que afectan el resto de la casa se abren paso hacia el cuarto. En la novela las hormigas son una clave metonímica que representa la decadencia y que, para el final del libro, devorarán al último de los Buendía (LCS030).

Antes de dejar el tema del cuarto de Melquíades es importante recalcar el papel de los pergaminos, que contienen, con puntos y comas, el futuro de los Buendía. Estos pergaminos repiten el patrón ya identificado de la metáfora conceptual que este estudio propone: EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

Eventualmente el patriarca, José Arcadio Buendía, morirá. A su muerte caerá una lluvia de flores amarillas (LCS038) que simbolizarán el carácter del patriarca y el luto del pueblo por su fundador. La lluvia de flores amarillas pareciera tener una relación indirecta con el patrón que se ha encontrado en que las características del carácter de un personaje son representadas por animales. No obstante, tiempo después, volverá el fantasma de José Arcadio Buendía al castaño (LCS004) y se mantendrá visible para todos a excepción del Coronel Aureliano Buendía y su mirada solitaria. Para explicar este fenómeno hay que retomar el tema de la muerte en “Cien años de soledad”.

En esta novela, la muerte es una cosa colectiva. Los muertos no se van mientras tengan algo que hacer para con los vivos. Citando la obra: “La única forma de espantar a los aparecidos [fantasmas] es encontrando los tesoros que dejaron atrás”. Sangari (1987) capta con una precisión superlativa la forma en que la muerte opera en la obra cuando escribe:

“En ‘Cien años de soledad’, la muerte pre-burguesa (o maravillosa) funciona sobre un eje del valor que ella misma confiere; viene a significar una administración colectiva del tiempo de la mortalidad y no puede tomarse literalmente como una ingenua incapacidad de distinguir lo real de lo irreal. La misma gente que escribe cartas y manda mensajes verbales a través de Amaranta a sus muertos se rehúsa a acertar la ‘resurrección’ de un actor [que murió en una película] en un nuevo papel en una película diferente”.

José Arcadio Buendía, aún después de muerto, funciona como un compañero para Úrsula y como un ícono para el resto de su familia. El único que no puede ver al fantasma es el Coronel Aureliano Buendía, por su mirada solitaria. El libro insinúa este trato colectivo de la muerte, y la soledad del Coronel Buendía le impide participar de ella. Hace imposible ver ciertos fenómenos maravillosos que son aparentes para sus semejantes.

Amaranta y Rebeca son figuras paralelas cuyos amores serán un motor importante para la narración. Ambas compiten por el amor de Pietro Crespi, el cual favorece a Rebeca. El matrimonio de ambos es fijado y, sin embargo, Amaranta pronostica que la ceremonia no se llevará a cabo. Para sorpresa de todos, José Arcadio vuelve a Macondo convertido en un macho tan absolutamente descomunal y con hazañas tan irreales

(LCS035) que se puede intuir su papel representativo del macho latinoamericano. José Arcadio se prenda de Rebeca y esta sucumbe ante el poder de su hermano mayor. José Arcadio entonces la aparta del lado de Pietro Crespi, lo cual hace de la predicción de Amaranta una realidad (LCS019) que la hace sentir tan culpable que quema su mano en la cocina para que esta nunca le sane. Esta es solo una de las varias formas en que esta novela confirma el patrón ya discutido de la metáfora conceptual EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

Rebeca y José Arcadio se van a vivir a una casa lejana, pero esto no los hace dichosos pues poco tiempo después José Arcadio recibe un disparo y su sangre corre de la casa en la que vive con Rebeca a la casa de su madre, Úrsula, notificándola de la muerte de su hijo (LCS049). Esta es la segunda vez en el trabajo en que encontramos a la sangre reclamando una injusticia, una metonimia casi igual a la examinada en “Hombres de Maíz” donde la sangre de la tribu reclama a Gaspar Ilóm, una vez más significando el poder de los lazos sanguíneos. Roberto González Echeverría (1984) comenta sobre esta metáfora: “El poder de la genealogía es literalizado en *Cien años de soledad* por, entre otras cosas, el rastro de sangre que fluye de la herida de José Arcadio hasta Úrsula”.

Rebeca, por otro lado, se encierra en su casa, aislada absolutamente del resto de Macondo. Muchos años después la encontrarán viva todavía allí, habiendo vivido sin ser vista por una cantidad de tiempo increíble (LCS011), representando en su personaje a los pueblos indígenas de América Latina (Cuevas, 1974).

En cuanto a Amaranta, su historia continúa con dos largos romances que no son concretados: uno de ellos con Aureliano José, su sobrino, y otro con Gerineldo Márquez. Eventualmente se le aparecerá la muerte y le hará el trato de que ella no morirá hasta que termine de tejer su propia mortaja (LCS006). Ella empezará a hacer, romper y rehacer su propia mortaja una y otra vez como un acto absurdo semejante y

paralelo a la fabricación, fundición y refabricación de pescaditos de oro por parte del Coronel Aureliano Buendía. Decidida a morir y olvidando, arrepentida, su riña con Rebeca, le ofrecerá al pueblo el favor de llevarle sus cartas o mensajes a los muertos que están del otro lado. Terminará su mortaja y morirá. En esta metáfora podemos identificar dos patrones claros, además del trato a la muerte ya mencionado que corresponde a la metáfora conceptual: LA MUERTE ES UNA PARTIDA (Lakoff y Turner, 1989; Turner, 2000). Uno, la personificación de la muerte que es vista y le habla a Amaranta; y dos, la repetición del patrón que coincide con la metáfora conceptual: EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO. La muerte dijo que moriría al terminar su mortaja y efectivamente eso fue lo que ocurrió.

Durante la competencia entre Rebeca y Amaranta por el amor de Pietro Crespi, el patrón de José Arcadio se repetirá en el Coronel Aureliano Buendía, quien encontrará a Pilar Ternera de la misma forma olfativa (LCS023) y la dejará embarazada del siguiente miembro de la tercera generación de Buendías, Aureliano José.

Pilar Ternera es otro personaje que tiene una mirada peculiar. Ella, como ya se ha notado, puede leer la fortuna en las cartas, el futuro y el pasado (LCS018) (LCS021), y en estas puede ver que Aureliano desea casarse con Remedios Moscote, hija menor del corregidor, niña que aún no ha llegado a la pubertad.

Aureliano y Remedios Moscote se casan y pareciera que viven felices por un tiempo. Remedios Moscote es la adoración de la familia Buendía, hasta que esta muere envenenada por su propia sangre estando embarazada de gemelos. La casa Buendía entra en un largo luto y entroniza un daguerrotipo de Remedios.

Aureliano mantiene relación con su suegro, el cual le conceptualiza las diferencias políticas entre los liberales y conservadores como:

“Los liberales... eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos y despedazar al país en un sistema federal que despojará de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, promulgaban la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas”.

Este razonamiento, más la manipulación descarada de las elecciones, hace que Aureliano se una al partido liberal e inicie el período de las guerras. McMurray (1969) resume la evolución del Coronel Aureliano Buendía a través de las guerras de la siguiente manera:

“Durante un período de aparentemente infinita guerra civil, el idealista Aureliano Buendía (el segundo hijo del fundador de Macondo) se une a los Liberales, asciende hasta el rango de coronel y asume el mando de todas las fuerzas revolucionarias del país. Después de presenciar años de amarga guerrilla y asesinatos políticos sin sentido, ejecuciones y atrocidades, pierde su idealismo y se vuelve tan de cruel y tiránico como sus enemigos e incluso traiciona la causa liberal. Como un viejo desilusionado se le oye expresar una cínica y, sin embargo, bastante precisa evaluación de la política Latinoamericana: ‘La única diferencia actual entre liberales y conservadores, es que los liberales van a misa de cinco y los conservadores van a misa de ocho’”.

Se puede asumir que el período de guerras puede ser equivalente a las muchas guerras civiles que tomaron lugar en distintos países de Latinoamérica, incluyendo nuestro país. No obstante, probablemente el referente más directo a estas guerras es “La Violencia”, una guerra civil de veinte años (1946-1966) entre los liberales y conservadores colombianos.

Hay varios factores a destacar que no menciona McMurray (1969). El nacimiento de 17 hijos de Aureliano Buendía, todos con mujeres diferentes, es uno de ellos. Cada uno de estos hijos fue enviado a Macondo donde Úrsula reconoció a cada uno de ellos por la mirada solitaria que tenían en la cara. Todos fueron bautizados con el nombre “Aureliano” y todos recibieron la marca de la cruz de ceniza en la frente, marca indeleble que nunca se les borrará. (LCS042). Esta marca es utilizada después por el gobierno o por los gringos para eliminar sistemáticamente a toda la descendencia de Aureliano Buendía. Solo uno se salva por un tiempo, Aureliano Amador, viviendo escondido en la selva hasta que después, en la última parte del libro, visita la casa de los Buendía donde Aureliano Babilonia y José Arcadio no lo reconocen y es asesinado por una patrulla policial. Esta marca indeleble en la piel que distingue a los hijos del revolucionario Coronel Aureliano Buendía responde al patrón basado en la metáfora conceptual LAS MENTE ES EL CUERPO.

El Coronel Aureliano Buendía además adquiere un círculo de tiza a su alrededor (LCS048) que nadie debe cruzar. Esta es una clara representación literal de la soledad descrita por García Márquez.

En su momento, el Coronel es traído de vuelta a Macondo para ser ejecutado, ocasión en la cual da más pruebas de su capacidad de conocer el futuro (LCS020). Asesina a quien hubiera sido su asesino y esta ejecución lo proporciona de un “frío interno que no

se puede quitar” que lo previene contra la vejez (LCS039). Este frío es una metáfora sensorial proporcional a un estancamiento, como pasa con Ahmed Sinai en “Hijos de la medianoche”, y lo previene de la muerte en la misma forma que lo previene de la vida y de sus semejantes, correspondiendo con la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002). Esto también se puede asociar con el asesinato realizado por el abuelo de García Márquez y que lo acompañó por toda su vida (Jaeck, 1991).

Finalmente, cansado de las guerras, vuelve a Macondo para pasar el resto de sus días practicando una absurda orfebrería; creando pescaditos de oro que después funde para empezar a hacerlos otra vez.

En cuanto a Arcadio, se casa con una mujer que aparece en Macondo, Santa Sofía de la Piedad, que ostentaba las características de esposa ideal en la sociedad macondina machista: es hacendosa, recatada y, especialmente, silenciosa. García Márquez expone la hipocresía de este rol de esposa a través de un elemento mágico que presenta este personaje: Santa Sofía de la Piedad no existe por completo, sino solamente en el momento oportuno para realizar sus funciones (LCS036). Ileana Rodríguez (1979) comenta esta condición desde la perspectiva feminista, escribiendo:

“Las [mujeres] buenas, son caseras, ‘preservan el sentido común’, y al final se afinan en la figura de Santa Sofía, la ‘silenciosa, la condescendiente, la que nunca contrarió ni a sus propios hijos’. Ella lleva a límites predecibles el carácter servil de la mujer: buena por ‘sigilosa e impenetrable’. Buena porque ‘consagró toda una vida de soledad y de silencio a la crianza de unos niños que apenas si recordaban que eran sus hijos’”.

Arcadio y Santa Sofía tendrán tres hijos: Remedios la Bella, quien personificará el concepto de belleza rural, y los gemelos idénticos Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo quienes protagonizarán la segunda sección en que se decidió dividir la novela para su estudio.

En cuanto a Arcadio, es un profesor de escuela al que Aureliano Buendía deja a cargo de Macondo cuando se va a pelear por la revolución liberal. No obstante se convierte en un dictador tiránico que será luego fusilado por el capitán Roque Carnicero cuando las tropas conservadoras recuperen el control de Macondo.

Aureliano José, después de pelear en las guerras, volverá a Macondo por el amor que tiene para con su tía, Amaranta. Finalmente será asesinado a manos de un capitán conservador mientras huye de una patrulla policial. Muere sin jamás tener hijos.

Compañía Bananera y Huelga

Ileana Rodríguez (1979) hace un excelente resumen de la estructura de lo que será lo que consideramos la segunda parte de la novela:

“A partir del capítulo doce se nos reitera el estribillo ‘años después’ de acuerdo con el cual un Buendía cualquiera recuerda un acontecimiento. Pero si antes se desplazaba la política para dar lugar a la narración de un pueblo feliz, ahora ocurre a la inversa. A pesar de encontrar todavía muchos cabos sueltos que requieren explicación y dan lugar a la duda, la postura política es más clara, el punto de vista del comentario más nítidamente progresista, el relato más realista.

Los paralelismos son simples. Se dan elementos sintomáticos del fin de una generación: aislamiento y locura, quizás senilidad del patriarca y el coronel –

ambos pierden contacto con la realidad y el coronel 'taciturno, silencioso, insensible al nuevo soplo de vitalidad que estremecía la casa', cede paso a la tercera generación. Una nueva pareja, con sus prohibiciones sexuales anunciadoras de desgracias, empieza la reconstrucción del pueblo y de la casa. Una abuela que aparece todas las noches como Prudencio Aguilar, anuncia la salida de la nieta hacia un nuevo lugar. Dos Aurelianos reemplazan al patriarca, y José Arcadio Segundo toma el papel del coronel".

Empecemos con los gemelos "Segundo". Hijos de Arcadio Buendía y Santa Sofía de la piedad, son gemelos idénticos con una coordinación mágica (LCS040), al punto de que cuando comen, uno frente al otro, pareciera que se están viendo en un espejo. Esta coordinación los persigue incluso en la muerte, dado que los dos mueren en el mismo instante, José Arcadio Segundo encima de los pergaminos y Aureliano Segundo en la cama de su esposa, Fernanda del Carpio (LCS044).

Esta sincronía es parte de la base del argumento de Ileana Rodríguez (1979) de la necesaria existencia simultánea del idealismo (Aurelianos) y el materialismo (Arcadios), pero en "Cien años de soledad" estos dos nunca existen juntas, excepto en el último de la estirpe que muere casi inmediatamente después de nacer.

En la novela, quienes se llaman "Arcadio" representan el materialismo, viven una existencia despreocupada y hedonista y finalmente mueren por su libertinaje. Quienes se llaman "Aureliano" representan el idealismo, viven una vida de reflexión y lucha contra lo establecido, en muchos casos acaban siendo doblegados y finalmente mueren escondidos. Los únicos que rompen este patrón son Aureliano Segundo, la máxima representación del derroche que se puede encontrar en la novela, y José Arcadio Segundo, único sobreviviente de la bananera y quien toma el lugar del Coronel

Aureliano Buendía en el cuarto de Melquíades. Esto se explica fácilmente, dado que eran tan parecidos de niños que usualmente jugaban a cambiarse de identidad para confundir a los adultos y finalmente olvidaron de cuál era cuál. Esta nota es una sugerencia del autor de que efectivamente José Arcadio es quien carga con el peso del nombre “Aureliano” y viceversa.

Antes de abandonar el tema de los nombres es importante mencionar que a estos subyace la concepción especial que hace la novela sobre el tiempo. Tratando de debatir sobre la concepción del tiempo lineal, la novela constantemente compara el tiempo con un círculo (LCS051). Se habla del “ciclo” de los nombres como una forma en la que el tiempo repite una y otra vez la historia de los mismos personajes representados en personas diferentes. La frase más repetida por Úrsula, la matriarca, en la novela es: “El tiempo da vueltas en redondo”. La contraparte de Úrsula, Pilar Ternera, quien usualmente da una perspectiva de la realidad de Úrsula pero en negativo, más bien elabora sobre esta concepción del tiempo haciendo una aclaración vital para el final de la novela:

“No había ningún misterio en el corazón de un Buendía, que fuera impenetrable para ella, porque un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje”.

Esta metáfora corresponde con la metáfora conceptual EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1989), con la peculiaridad de que esta novela, además, define la trayectoria de este “objeto que se mueve” de una

forma diferente a la forma lineal que usualmente se asocia con el tiempo en las metáforas conceptuales. Esta metáfora se podría definir más específicamente como EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE EN CÍRCULOS.

La vida de Aureliano Segundo está marcada por dos mujeres: la mulata Petra Cotes, su amante y compañera de trabajo, y la refinada Fernanda del Carpio, esposa y madre de sus hijos: Renata Remedios, más conocida como Meme, José Arcadio y Amaranta Úrsula.

Aureliano es un hombre sumamente exitoso a partir de una serie de rifas y sorteos de conejos y ganado que son posibles por una fecundidad sobrenatural que tienen los animales que posee con Petra Cotes (LCS041). Durante esta sección, la fecundidad del ganado es asociada de cerca con la mulata, lo cual, según Farías (1981), es una metáfora de personificación de la fuerza de trabajo.

Aureliano Segundo se vuelve un hombre muy rico, partícipe de derroches como tapizar su casa con billetes de a peso, y cuando Fernanda del Carpio viene a competir a Macondo con la hermana de este, Remedios la Bella, para saber quién es la más hermosa, Aureliano Segundo se cautiva de ella y va a buscarla para que se casen. Este matrimonio con la aristocracia funciona para hacer un contraste de clases entre la elite de las tierras altas y los pobladores de la costa. Esto empieza una tormentosa historia en donde se contrasta, a su vez, el amor, en la persona de Petra Cotes, contra el matrimonio, en Fernanda del Carpio. McMurray (1989) describe estos contrastes de la siguiente manera:

“La vistosa diferencia en moral y actitudes sociales entre los despreocupados habitantes del área costera y los más conservadores de tierras altas es manifestada con el matrimonio de Aureliano Segundo (bisnieto de José Arcadio

Buendía) y Fernanda, que es miembro de una familia aristocrática y ligada a la tradición del interior. La estrada Fernanda intenta alterar los patrones diarios de la casa Buendía para que se ajusten a aquellos de su propia crianza. Por ejemplo, todas las puertas y ventanas están cerradas para prevenir contacto con las personas que están afuera, especialmente los extranjeros, y las comidas son servidas de manera formal en mesas cubiertas con linos finos y alumbradas por candelabros de plata. Incapaz de soportar las restricciones impuestas a él, su esposo despreocupado eventualmente continúa la alegre vida que disfrutaba con su amante antes de su matrimonio”

Fernanda será un personaje femenino muy importante, en cuanto a que, en muchos aspectos, es su arrogancia y aspiraciones de grandeza las que traen la decadencia a Macondo. Ella nació de una familia anteriormente rica pero empobrecida y fue criada en un convento para ser una reina. Sus tres hijos recibirán una educación privilegiada, y ella sostendrá por años una correspondencia con médicos invisibles en una intervención telepática (LCS047), que usualmente es interpretado como una metáfora satírica que hace García Márquez de las condiciones femeninas ocultadas por los miembros de la alta sociedad. (Farias, 1981; Aizenberg, 1992).

Por otro lado, una gran compañía bananera de origen estadounidense , armada con ciertos abogados de negro supuestamente inmortales (LCS13), se asienta en Macondo y contrata a locales como empleados. José Arcadio Segundo entra a trabajar con la compañía bananera, pero pronto se une a las protestas que los locales hacen contra esta por las condiciones infrahumanas del trabajo y varias injusticias laborales.

Con esto inicia el período de la huelga, que McMurray (1989) resume de esta forma:

“Los trabajadores, liderados por José Arcadio Segundo (bisnieto del fundador del pueblo), se vuelven descontentos por las pobres condiciones de trabajo, alojamiento inferior al nivel normal y la ausencia de tratamiento médico adecuado. Más allá, en lugar de que se les pague en dinero, ellos reciben cupones negociables en la tienda de la compañía únicamente por jamones de Virginia traídos en los botes que llevaban la fruta a EEUU que, de otra forma, regresarían vacíos. Cuando los empleados llevan sus quejas ante las cortes, los jueces declaran los cargos inválidos ‘porque la compañía bananera no tenía, ni había tenido nunca ni tendría jamás trabajadores a su servicio, sino que los reclutaba ocasionalmente y con carácter temporal’. La situación llega a un punto de guerra civil antes de que las autoridades anuncien que están dispuestas a arbitrar el conflicto. Sin embargo, tan pronto como tres mil huelguistas se reúnen en la plaza, estos son rodeados por tropas federales y masacrados. Uno de los pocos sobrevivientes, José Arcadio Segundo, recupera el conocimiento en un tren cargado de cadáveres, escapa y regresa a Macondo para darse cuenta de que todos niegan la trágica cadena de eventos. La mayor parte de los líderes sindicales restantes son silenciosamente arrestados y liquidados, pero cuando sus ansiosas familias preguntan sobre ellos, las autoridades responden con fingida ignorancia: ‘Seguro que fue un sueño... En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz’. Atormentado al punto de la locura por su experiencia traumática, José Arcadio Segundo se refugia en el cuarto de Melquíades, que es registrado por la policía (...) [sin embargo, mágicamente, no es visto]. [D]esde ese momento se vuelve un recluso y la memoria de su existencia se desvanece en el olvido mítico, junto con la huelga y su desenlace”.

De esta sección hay que recalcar las metáforas de la inmortalidad de los abogados de negro, del olvido de la masacre de la bananera y de la invisibilidad de José Arcadio Segundo en el cuarto de Melquíades. La inmortalidad de los abogados de negro, a todas luces, corresponde a la personificación del dominio de la ley, que se puede enmarcar en la estructura derivada de la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS, LA LEY ES UNA PERSONA. El olvido de la masacre de la bananera (LCS032) es el evento paralelo a la peste del insomnio (LCS031) para esta segunda sección de la novela. La decisión del pueblo de no creer en lo ocurrido se convierte en un olvido literal que precede la salida de la bananera (Aizenberg, 1992; Sangari, 1987; Rodríguez, 1979). No obstante, este olvido es más aterrador que la peste del insomnio dado que no hay remedio para él. Melquíades no llega con un frasquito que deshaga el embrujo, Francisco el Hombre no recordará la masacre de la bananera en sus canciones y su ocurrencia seguirá únicamente en los manuscritos, sin que haya nadie que los descifre todavía por varios años.

La invisibilidad de José Arcadio Segundo en el cuarto de Melquíades es atribuida en el libro a que los soldados “lo miran con los ojos [solitarios] del Coronel Aureliano Buendía” (LCS022). Lo miran sin verlo con esos ojos aislados de la realidad mágica del propio pueblo, y por lo tanto, no pueden encontrarlo.

Vale mencionar aquí que la novela parece hacer un contraste sensitivo entre la intensidad de la mirada que, aparte de poder tocar objetos y ver el futuro, aísla a los individuos que la poseen contra el olfato, que permite conocer el corazón de sus semejantes.

Cuando nace José Arcadio, hijo de Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio, Úrsula decide que este llegará a ser Papa.

Para este momento Úrsula ya está muy vieja y pierde el sentido de la vista. Pero es cuando pierde la visión que descubre el mundo de los olores y es capaz de conocer el corazón de sus hijos (LCS024). Citando textualmente la novela: “Más tarde había de descubrir el auxilio imprevisto de los olores, que se definieron en lo oscuro con una fuerza mucho más convincente que los volúmenes de color”. Este descubrimiento olfativo revela los secretos del corazón de los hijos vivos que le quedan a Úrsula y, en uno de los pasajes más conmovedores de la novela, descubrimos que:

“[Úrsula] se dio cuenta de que el coronel Aureliano Buendía no le había perdido el cariño a la familia a causa del endurecimiento de la guerra, como ella creía antes, sino que nunca había querido a nadie, ni siquiera a su esposa Remedios o a las incontables mujeres de una noche que pasaron por su vida, y mucho menos a sus hijos. (...) Amaranta, en cambio, cuya dureza de corazón la espantaba, cuya concentrada armadura la amargaba, se le esclareció en el último examen como la mujer más tierna que había existido jamás, y comprendió con una lastimosa clarividencia que las injustas torturas a que había sometido a Pietro Crespi no eran dictadas por una voluntad de venganza, como todo el mundo creía, ni el lento martirio con que frustró la vida del coronel Gerineldo Márquez había sido determinado por la mala hiel de su amargura, como todo el mundo creía, sino que ambas acciones habían sido una lucha a muerte entre un amor sin medidas y una cobardía invencible, y que había triunfado finalmente el miedo irracional que Amaranta le tuvo siempre a su propio y atormentado corazón”.

Ya sea la negación de la vista, el descubrimiento de los olores o ambos, aquí hay un importante mensaje sobre la idea de socialización y las emociones a través de una gran metáfora sensorial.

Otro ejemplo de esto mismo se encuentra en la dinámica de la belleza trágica de Remedios la Bella. La hermana de los gemelos Segundo ostenta una belleza descrita en la novela en proporciones legendarias, pero es una belleza muy diferente a la hermosura de Fernanda del Carpio. Mientras el atractivo de Fernanda del Carpio proviene de la clase, la buena educación y, finalmente, la arrogancia; Remedios la Bella tiene una pureza inocente que podría hacer pensar fácilmente al lector que es una retrasada mental. Odiaba los tratamientos de belleza, tranquilamente sale desnuda del baño apurando a sus familiares a que la cubran y no parece preocupada en lo más mínimo por asuntos del matrimonio o de la casa.

No obstante, curiosamente, no es su belleza abrumadora la que enloquece a los varios pretendientes que aparecen a su ventana. Estos pierden la razón por el olor que ella despide y que finalmente los conduce hasta su muerte (LCS025). El narrador de la novela asegura que: “Hombres expertos en trastornos de amor (...) afirmaban no haber padecido jamás una ansiedad semejante a la que producía el olor natural de Remedios, la bella. (...) [Su] olor transmuta la sangre y acosa a los hombres más allá de la muerte (...) no exhalaba un aliento de amor, sino un flujo mortal”.

Esto hace ecos del patrón ya identificado que atribuye características sociales, entre ellos el enamoramiento, al sentido del olfato. Esta metáfora conceptual, propuesta como EMPATIZAR ES OLER, parece sumamente clara en estas novelas; sin embargo se volverá absolutamente ineludible cuando se analicen las obras “El Perfume” de Patrick Süskind e “Hijos de la Medianoche” de Salman Rushdie, donde esta metáfora es central.

El final de Remedios la Bella, curiosamente, no es la muerte. Remedios la Bella no muere sino que asciende a los Cielos desnuda excepto por una sábana que jaló con ella. Ella se transfigura (LCS043), haciendo una clara referencia a la ascensión de la Virgen María representada en frescos renacentistas como los de Miguel Ángel. Kumkum Sangari (1987) interpreta esta metáfora a la luz de lo que está ocurriendo en Macondo en ese mismo momento:

“La literalización de la metáfora no es un truco arbitrario ni un dispositivo homogenizador, más bien es capaz de finas discriminaciones. Los fulminados trabajadores de la bananera que desaparecen sin dejar rastro y que se declara que nunca existieron son el opuesto exacto de Remedios la Bella, que asciende al Cielo junto con la sábana que se puso a secar”

Ileana Rodríguez (1979) respalda esta afirmación cuando analiza, a la luz del feminismo, que “[a] la mujer se le utiliza, entonces, para desviar la atención del proceso político serio y ponerla en lo que no tiene mayor importancia”. Este es uno de esos ejemplos donde las alegorías de la novela toman forma a la luz del contraste que tienen unos con otros. La muy pública ascensión de Remedios la Bella contrasta con el olvido de la masacre de la bananera, representando la atención a la religiosidad y la chismografía local contra la ignorancia voluntaria de las luchas sociales.

Tras la huelga, la compañía bananera se va de Macondo. Su salida provoca una lluvia sobrenatural que se demora por años, seguida por una sequía que se demora por una década (LCS014). Estos efectos climáticos son una metáfora en si mismos, sobre los efectos de la explotación desmedida de la tierra y el impacto del modelo capitalista salvaje de las transnacionales (Cueva, 1974; Díaz, 1987); pero también funcionan para

anudar la historia de varios personajes. Aureliano Segundo se ve forzado a sobrevivir a la lluvia dentro de su casa, lo cual realmente lleva a los extremos su precaria situación familiar. McMurray (1987) lo resume:

“Inmediatamente después de la huelga contra la compañía bananera, comienza una lluvia en Macondo que durará cuatro años, once meses y dos días, perturbando el barómetro psíquico y generando absurdas fluctuaciones en el comportamiento. Durante este período Aureliano Segundo es atormentado por las amargas críticas de su esposa sobre el inclemente clima y sus mermantes fuentes de alimento. En una ocasión su diatriba, que consistía de una única oración que duró casi todo un día, finalmente exaspera tanto a su marido que él, lenta y metódicamente, rompe todo objeto rompible a la vista. La Úrsula envejecida ha caído mentalmente y se ha encogido tanto en tamaño que sus tataranietos la usan como a una muñeca, llevándola por la casa de un lugar a otro, pintando su cara, vistiéndola en ropas extrañas e incluso escondiéndola en un armario donde corre el riesgo de ser comida por las ratas. Cuando la lluvia finalmente cede (para no llover de nuevo en diez años), Úrsula recupera el juicio, se lava la pintura de la cara y reasume su papel de importancia en la casa”.

Después de que pasa la lluvia, Aureliano Segundo vuelve a juntarse con Petra Cotes y reinician el sorteo y sacrificio de ganado, pero después de la lluvia ya no tiene la fecundidad increíble que solía tener. Ambos empiezan a ver a Fernanda como a una hija mimada a la que tienen que mantener y trabajan especialmente duro para poder enviar a su hija menor, Amaranta Úrsula, a estudiar a Bruselas. Una vez que logren enviarla,

Aureliano Segundo morirá al mismo tiempo que su hermano gemelo, José Arcadio Segundo. Apropiadamente, los confunden en la muerte y los entierran, a cada uno, en la tumba del otro.

Otros sobrevivientes curiosos de la lluvia son los árabes que comerciaban en Macondo. Cuando se les preguntó que cómo sobrevivieron a la lluvia descomunal, estos responden, impávidos, “nadando” (LCS015). Esto se puede interpretar como una de esas hipérbolas que revelan el carácter alegórico de ciertos personajes.

No obstante, antes de eso, es importante relatar dos eventos que en la novela vienen en la forma de personajes. El primero ocurre en medio de las extravagancias de Aureliano Segundo, cuando llega a Macondo una mujer denominada “La Elefanta”, quien hace un concurso de quién come más contra Aureliano Segundo. La redacción deja claro que la Elefanta es un modelo alegórico de la moralidad así como Aureliano Segundo es una perfecta representación del exceso. La descripción de la comilona claramente denota el paso de valores de un lado de la mesa al otro, Aureliano Segundo está teniendo que comerse los valores de la Elefanta y viceversa (LCS026). Esta última gana al final, y Aureliano Segundo parece haber muerto por un momento. El resultado de la comilona hace aparente la metáfora del banquete de la moralidad contra el exceso. Una vez que concluye, Aureliano Segundo adopta el hábito de portarse “decentemente” por dos meses cada año.

Esta metáfora coincide perfectamente con la metáfora conceptual: LAS IDEAS SON COMIDA (Lakoff y Johnson, 1980, Lakoff y Turner, 1989) y aparecerá constantemente a través de las novelas estudiadas.

El otro evento es la venida de una ola de calor, la cual el pueblo atribuye a la existencia del “judío errante”, una criatura mitad hombre, mitad bestia que se asemeja a la representación más clásica del diablo. Una vez que se le encuentra se le ejecuta,

supuestamente aliviando la ola de calor (LCS028). Las personificaciones literales de personajes religiosos no son poco comunes en las novelas estudiadas, como se notará en el “Tambor de Hojalata” y en “Hijos de la Medianoche”, por ejemplo. Estas figuras literales vienen a representar la presencia, ciertamente real, que estos personajes tienen en la vida cotidiana de los pueblos representados en las novelas. Se puede afirmar que, de acuerdo con Lakoff (1992), estos personajes representan a su vez conceptos psicológicos, que después son personificados y, en estos casos, materializados en la narración. Así, se puede ubicar al “judío errante” como una personificación del concepto religioso del diablo, y los valores sociales que este representa.

Es en esta sección que empiezan a morir varios de los personajes más longevos de la novela. Úrsula, quien se había revitalizado varias veces (LCS008) para salvar la casa de las hormigas (LCS030) finalmente sucumbe a la muerte habiendo alcanzado unos 120 años. Pilar Ternera, contraparte de Úrsula en su papel femenino, muere habiendo alcanzado los 145 años (LCS012) y es enterrada sentada en su mecedora. El Coronel Aureliano Buendía muere un día sin más y más habiendo lamentado profundamente su absoluta incapacidad de amar a nadie. Como ya se mencionó, Amaranta termina su mortaja y muere como fue acordado con la muerte (LCS006), Rebeca muere poco después (LCS011). Santa Sofía de la Piedad desaparece un día como había aparecido antes, sin decir la mayor cosa (LCS036). Ya se mencionó la forma en que morirán los gemelos Segundo, herederos del espíritu de sus antepasados, José Arcadio y el Coronel Aureliano Buendía. La casa es acosada por fantasmas (LCS003), pero no en una forma terrorífica sino más bien familiar, y se mueven las cosas de la casa (LCS045) para gran agravio de Fernanda. Ambas metáforas corresponden con la discusión anterior sobre los fantasmas y la muerte en la obra.

La hija mayor de Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio, como ya se mencionó, fue Renata Rebeca, mejor conocida como Meme. Esta es enviada desde muy joven a aprender a tocar el clavicordio, el cual llega a dominar. Ama a su padre y cuando tiene oportunidad participa de sus excesos y acaba por enamorarse de un aprendiz de mecánico que trabaja en la bananera llamado Mauricio Babilonia.

Lo que nos interesa de este último personaje es el aura de mariposas amarillas que lo sigue a todas partes (LCS029). Una vez más encontramos rasgos de la personalidad, como la ligereza y la luminosidad de Mauricio Babilonia, representados a través de un animal que está conectado con él y posee dichas características, siguiendo el patrón de LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES. Mauricio Babilonia dejará embarazada a Meme y luego será interceptado en una visita nocturna a la misma por una bala de un patrullero solicitado por Fernanda del Carpio. Después de esto Meme pierde su voz y cuando se averigua que está embarazada es enviada a un convento en Cracovia, donde da a luz a Aureliano Babilonia, personaje principal de la tercera sección en que dividimos la novela. Si bien Aureliano es enviado a Macondo y recibido de mala gana por parte de Fernanda, Meme nunca vuelve a Macondo y muere anciana en el mismo convento al que fue desterrada.

José Arcadio, como eran los planes de Úrsula, es enviado a recibir estudios eclesiales a Roma, después de lo cual solo se le conoce por mantener correspondencia con su madre. Amaranta Úrsula es enviada a Bruselas a estudiar y no se sabe de ella hasta la tercera sección.

Aureliano Babilonia se convertirá en el pupilo y compañero de José Arcadio Segundo en el cuarto de Melquíades hasta la muerte del gemelo. Juntos descubrirán que los pergaminos están escritos en sánscrito y empezarán a descifrarlos.

Fernanda del Carpio morirá en la casa solamente acompañada por Aureliano Babilonia, a quien nunca reconoce por completo, apenas unos meses antes de que su hijo, José Arcadio, vuelva de Roma. El cadáver de esta quedará incorrupto (LCS016), sin duda una alusión a su papel alegórico dentro de la sociedad macondina/latinoamericana.

Aureliano Babilonia y Destrucción de Macondo

La última parte de la novela lidia con la quinta y sexta generación de los Buendía en Macondo: José Arcadio, que vuelve de Roma demostrando haber escapado de los estudios sacerdotales para entregarse a una vida libertina, Amaranta Úrsula, que vuelve de Bruselas casada con un individuo llamado Gastón pretendiendo repoblar de pájaros a Macondo, y Aureliano Babilonia, quien se pasa los días tratando de descifrar los manuscritos de Melquíades incluso después de que el fantasma del gitano se fuera para siempre y el cuarto empezara a corromperse.

Cuando José Arcadio vuelve de Roma se hace del oro de una estatua que habían dejado tres individuos en la casa durante el período de lluvia y que Úrsula había escondido. Utiliza el dinero para hacer fiestas perversas con jóvenes, a los cuales “una fuerza angélica suspende en el aire” (LCS046). No se puede evitar asociar este caso de levitación con los vuelos que el padre Nicanor realizaba con chocolate (LCS034), y se puede interpretar que la levitación viene a simbolizar el goce y el placer. Esta metáfora coincide con las metáforas conceptuales LO BUENO ESTÁ ARRIBA y FELIZ ESTÁ ARRIBA, descritas en Lakoff y Johnson (1980). En una de estas fiestas los niños acaban matando a José Arcadio y robando el oro de la estatua.

Por otra parte, la llegada de Amaranta Úrsula de Bruselas hace que Aureliano Babilonia se enamore perdidamente de ella. A diferencia del episodio equivalente que

se da en la primera parte con las figuras de Amaranta y Aureliano José, Amaranta Úrsula también sucumbe al amor por Aureliano Babilonia, deja a su esposo y queda embarazada del hijo de su sobrino. La madre del no-nato insiste en llamarlo Rodrigo, esperando salir del ciclo de los nombres, sin embargo Aureliano Babilonia insiste en llamarlo Aureliano.

Las hormigas, representantes metonímicos de la decadencia en la novela (LCS030), hacen su avance por la casa y Amaranta Úrsula, a diferencia de Úrsula, no es capaz de ponerlas en retirada. Para cuando entra en labor de parto las hormigas han tomado la casa y Aureliano se encuentra, finalmente, descifrando los pergaminos.

Amaranta Úrsula muere desangrada en la labor de parto, una vez que ha nacido la criatura. Cuando Aureliano Babilonia lo mira se percata de que el niño posee “la grandeza de los José Arcadios, los ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos, [la] cola de cochino” que viene con el incesto (LCS027) y está siendo devorado por las hormigas; así como Melquíades había predicho en los pergaminos (LCS017). La cola de cochino, muy discutida en Jaeck (1991) y en Aizenberg (1992) representará la marca física del pecado del incesto, expresando en una característica de animal la baja calidad de un acto humano. Por otro lado, el final de la novela confirma el patrón de la metáfora conceptual EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO, ya discutida anteriormente y que se encontrará a menudo en las obras por analizar.

Al percatarse de que ya todo se había cumplido, es demasiado tarde. Un huracán está tomando la casa en donde el último de la estirpe fue devorado por las hormigas. Así es como García Márquez termina con la novela, con la afirmación de que los linajes condenados a cien años de soledad no tendrán una segunda oportunidad sobre la tierra. Un duro y certero argumento contra el desarrollo de esa pequeña burguesía

latinoamericana solitaria que sigue, aun hoy, condenada a una soledad que pareciera condenarnos a todos con ella.

Una familia lejana

La novela de Carlos Fuentes “Una familia lejana” del año 1980 es una historia de fantasmas, en el mejor de los sentidos. Carlos Fuentes, en esta novela, ejemplifica a la perfección la afirmación de Lois Parkinson Zamora (2005) de que: “los fantasmas llevan la carga de la tradición y la memoria colectiva: las apariciones ancestrales a menudo actúan como correctores de las insularidades de la individualidad, como ligaduras a familias y comunidades perdidas o como recordatorios de crímenes comunales, crisis y crueldades”.

El autor de la novela recuenta la narración que el Conde Branly le contó durante una larga tarde en un club privado. Branly se siente urgido a contar la extraña historia de la visita del arqueólogo mexicano Hugo Heredia y su cruel hijo Víctor. Cruel en cuanto a que Branly es testigo de como el niño, impertinente, golpea a sus sirvientes sin piedad.

El Conde Branly conoció a estos dos últimos en un viaje a México, y se ofreció a ser su anfitrión para cuando estos visitaran Francia. Una vez que estos llegan a su casa, el Conde se percata de un extraño juego que padre e hijo practican; buscan en el directorio a otros “Víctor Heredia” y tratan de ponerse en contacto con ellos.

Efectivamente encuentran a un Víctor Heredia y el joven Víctor ruega que lo vayan a visitar, pero las obligaciones del padre en Francia no se lo permiten. El viejo Conde Branly se ofrece a llevar al niño al lugar, que queda en una zona campestre a las afueras de París.

Cuando arriban a la casa de Heredia el francés, sufren un accidente automovilístico que destruye el vehículo. Branly despierta malherido en una habitación de la casa de Heredia el francés con una ventana que da al jardín y una extraña pintura de una mujer que se cubre el rostro.

La estancia de Branly en la habitación de Heredia el francés comprende la mayor parte de la novela y las actividades realizadas en esta habitación se pueden dividir en tres categorías muy claras: discusiones con Heredia el francés, que demuestra ser tan cruel como su homólogo, vistazos a través de la ventana en que puede observar al joven Víctor Heredia jugando con el supuesto hijo de Heredia el francés, André Heredia, y sueños vívidos en donde Branly se pone en contacto con figuras de su pasado, del pasado de los Heredia, fantasmas que habitan la casa y con la mujer de la pintura.

Cerca del final de la novela descubrimos que el cuarto de Heredia el francés no era nada parecido a un cuarto real. La casa del susodicho eran en realidad unas ruinas oscuras, el auto nunca había sido destrozado y pareciera que todo el intercambio había sido imaginado (LFL001). El cuarto de Heredia el francés funciona igual que la Caverna del Encuentro, en “Hombres de Maíz”, o como el cuarto de Melquíades, en “Cien años de soledad”. Es un lugar en donde el tiempo se ha detenido o, más bien, el tiempo es una constante de pasado, presente y futuro al mismo tiempo. Es esa instancia ya descrita en donde habita el inconsciente de los personajes, donde los sueños son tan reales como la vigilia y el héroe se puede encontrar con las partes olvidadas de la historia. Esta estructura parecería corresponder a una metáfora conceptual que se puede derivar de la ya mencionada EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO (Lakoff y Johnson, 1980). Se propone utilizar la metáfora EL INCONSCIENTE ES OSCURO.

En resumidas cuentas, Heredia el francés resulta ser el mismo André Heredia (LFL008), quien parece una copia europea idéntica al joven Víctor. Por un lado, las

conversaciones que Heredia el francés (adulto) tiene con Branly sirven para ubicar a este último en los lazos, olvidados y rotos pero existentes, que hay entre los europeos que colonizaron y dominaron América Latina y la oligarquía latinoamericana del presente. Revelan la “intemporalidad de los Heredia” (LFL005). Mientras tanto, los dos niños Heredia, Víctor y André, parecen estar jugando un juego, cada vez más sexual, que está destinado a unirlos de nuevo y que, eventualmente, tiene éxito en fusionarlos (LFL009).

En los Heredia, una vez más, podemos interpretar la personificación de una sociedad o, más bien, dos sociedades, mexicana oligarca y europea, que en realidad son una misma (Koning, 1982). Estos elementos mágicos contribuyen a fortalecer el papel metafórico de los Heredia que corresponde a la metáfora conceptual: LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1989).

Sería negligente no mencionar que Fuentes, consciente o inconscientemente, ha descrito en los niños, y finalmente niño, Heredia el “arquetipo del niño” de Carl Gustav Jung a la perfección. Sobre este arquetipo, Jung (1990) escribe:

“El motivo del niño aparece en la forma de una unidad, estamos lidiando con una síntesis inconsciente y provisionalmente completa de la personalidad. (...) [A]nticipa la figura que viene de la síntesis de los elementos conscientes e inconscientes de la personalidad. Es, por tanto, un símbolo que une a los opuestos; un mediador, portador de sanación, en otras palabras, alguien que completa un todo. (...) [Este] ser bisexual primordial resulta un símbolo de la unidad de la persona, un símbolo del sí mismo, donde la guerra de los opuestos encuentra paz”.

Mencionar el arquetipo del niño no solo proporciona respaldo histórico a esta estructura metafórica sino que muestra la existencia de puentes entre la “Escuela de la Psicología Analítica” y nuestro estudio cognitivo de las metáforas. Después de todo, es el mismo Jung (1990) el que afirma que “el contenido arquetípico se expresa, en primer lugar, en las metáforas”.

Es el mismo arquetipo del niño el que nos guiará a través de varios de los sueños que Branly tiene en la habitación. Algunos de los sueños tratan de un Branly que va hacia atrás en el tiempo, hacia un punto en donde la muerte y el nacimiento son contiguos. Estos, por un lado, confirman la función de la habitación como un portal hacia el inconsciente revelando varias claves históricas del personaje (LFL002) y por otro lo hacen encontrarse con “La Duquesa”, la mujer del retrato (LFL003). Estos sueños finalmente desembocarán en un sueño que retratará el conflicto fundamental de la novela, una exposición de los lazos rotos entre Europa y América Latina (LFL004).

Es de fundamental importancia no perder de vista que estos sueños no son realmente sueños. Al menos, son tan reales como los intercambios verbales de Branly con Heredia el francés o con los niños, Víctor y Andrés. El Conde había estado en las ruinas todo el tiempo. Los personajes que se nos presentan como reales son tan auténticos como el fantasma de “La Duquesa” que se le aparece a Branly en sueños (LFL006).

Las revelaciones “soñadas” le muestran a Branly el ancestro común de todos los Heredia, Francisco Luis Heredia. Un marino y comerciante de esclavos europeo que permanentemente tiene tres buitres volando sobre su cabeza (LFL011). Para este punto esta metáfora no nos es difícil de interpretar, los buitres vienen a representar los rasgos de personalidad más sobresalientes de Francisco Luis Heredia, repitiendo el patrón: **LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES.**

Toda la estancia de Branly en el cuarto de Heredia el francés desembocará en la revelación de la historia conjunta de Francisco Luis Heredia, “La Duquesa” y el niño que esta fue obligada a esconder en América junto con su persona. La revelación de esta historia hará que “La Duquesa” pueda salir del cuadro y recuperar a su hijo (LFL006). Cuando Branly despierta, su chofer está junto al automóvil, en perfecto estado, y no hay señal del joven Víctor. Mientras se alejan de las ruinas, Branly puede ver al fantasma de la mujer, ahora libre (LFL006). Los fantasmas de “Una familia lejana” son criaturas que “viven del recuerdo” y su liberación depende de la conciencia que otros adquieran de la resolución de conflictos del pasado (LFL007). Esto los hace semejantes a los fantasmas de “Cien años de soledad”, que solo se pueden espantar “encontrando los tesoros que dejaron atrás” (LCS003). Fantasmas como “La Duquesa” son personificaciones de la permanencia del recuerdo, de la conciencia de la conciencia del otro. Corresponden así con la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS. La “liberación” de estos, a su vez, refuerza el patrón basado en la metáfora conceptual LA MUERTE ES UNA PARTIDA.

Cuando el Conde Branly le cuenta al arqueólogo Hugo Heredia sobre la desaparición de su hijo, el arqueólogo ni siquiera se inmuta y vuelve a México. Branly termina de contar la historia al que resulta ser el mismo Carlos Fuentes cuando ha caído la noche. Cuando Fuentes hace su salida del club se percató de un curioso sonido y cierta luminosidad que emana de la piscina. Se acerca a ella para encontrar en el fondo a dos fetos unidos por el ombligo “con siglos de gestación en el vientre de su madre” (LFL010). Son la unión de Víctor y André Heredia y a su vez son la unión entre los europeos conquistadores que hacen caso omiso de su conexión con Latinoamérica y los latinoamericanos que no logramos identificarnos con los europeos que nos han negado

(Faris, 2005). Una vez más se destaca la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1989).

Carlos Fuentes nos ofrece una novela en que el pasado olvidado sigue vivo en apariciones, sueños, en un inconsciente donde nuestra realidad nunca está completamente libre de sus orígenes, que ruegan ser relatados. Retrata una Francia cuya “cultura política, estética y social es una creación de la aristocracia” (Koning, 1982) que dejó sus huellas en una Latinoamérica cuya propia aristocracia, en palabras de Fuentes, “identifica su nobleza con el poder de la corrupción y de la crueldad impunes”; una infinidad de Heredias.

El tambor de hojalata

La novela del año 1959, “El tambor de hojalata”, es, sin lugar a duda, el libro más destacado en la célebre carrera del autor Günter Grass, ganador del premio Nobel de Literatura del año 1999. Esta es una obra que lidia con los conceptos de orden y caos durante la primera mitad del siglo XX desde la perspectiva de un niño mágico que, eventualmente, se transformará en un enano deforme.

Según Salman Rushdie (1991b), esta novela, así como su propia novela “Hijos de la Medianoche”, trata de “niños mágicos proyectados contra la historia”. En efecto, “El tambor de hojalata” es la historia de Oskar Matzerath, narrada casi completamente por él mismo, y la manera en que sus particulares dones mágicos fueron un espejo de la historia de Danzig durante la primera mitad del siglo XX. La recuperación de la Danzig de su niñez es un motivo importante en la escritura de Grass, como este aclara en su discurso de aceptación del Nobel (Grass, 2000):

“En conversaciones que datan de muchos años atrás, Salman Rushdie y yo estuvimos de acuerdo que mi Danzig perdida era para mí –como su Bombay perdida era para él – tanto un recurso como un bote de basura, punto de partida y ombligo del mundo. (...) Detalle exhaustivo, psicologismo sensible, realismo vívido –ninguna de estas técnicas puede manejar nuestras monstruosas materias primas. Endeudados como estamos a la tradición de la razón de la Ilustración, el absurdo curso de la historia desprecia todas las explicaciones exclusivamente razonables”.

Para solventar este problema, Grass se valdrá de un niño mágico que cuenta con un tambor maravilloso que puede traer de vuelta la historia.

El presente análisis ha encontrado el trabajo crítico de Peter Arnds (2002, 2004) como el más riguroso, extenso y rico estudio de la obra y realizará el resumen de esta y su respectivo análisis metafórico dándole preponderancia a sus conclusiones.

El estudio de Arnds (2002, 2004) se guía a partir del principio de que la novela en cuestión explora la realidad de la época a través de personajes mágicos como los que se pueden encontrar en los “Cuentos de los Hermanos Grimm” (1996). Timothy B. Malchow (2005) resume el esfuerzo crítico de Arnds de la siguiente manera:

“Arnds atribuye la cultura popular a un estrato social más bajo y asegura que puede tanto ser subversivo para con las estructuras jerárquicas como proveer una válvula de seguridad que las mantenga en su lugar. (...) Arnds explora las similitudes entre participantes del carnaval, gente itinerante, héroes de cuentos de hadas (como “Pulgarcito”), enanos, tramposos, pícaros, bufones y arlequines, estableciendo fluidez entre los límites entre estas figuras y sus

tradiciones. Al examinar las múltiples facetas de cada una de estas y sus respectivas manifestaciones en el personaje y experiencias de Oskar Matzerath, Arnds propone que [El tambor de hojalata] revive las tradiciones que fueron expurgadas o reprimidas durante el Tercer Reich. Él explora extensamente los paralelos intertextuales con Rabelais, Grimmelshausen, los cuentos de hadas de los Grimm y de Wilhelm Hauff y “El Enano” de Pär Lagerkvist”.

De esta forma, Arnds (2002, 2004) interpreta la novela como la historia de un Pulgarcito alegórico del siglo XX que se desenvuelve en el Danzig de antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Es importante aclarar que esta interpretación cuenta con el apoyo del autor de la novela, Günter Grass, que se refiere a esta en esos mismos términos (cuento de hadas, alegoría y múltiples referencias a los Hermanos Grimm) en su obra autobiográfica del año 2007, “Pelando la Cebolla”. Además, como recalca Kenneth R. Ireland (1990): “Grass mismo habla de la clase diferente de verdad que es habilitada por el cuento de hadas, ‘una realidad mucho, pero mucho más rica de la que se puede obtener recolectando datos de realismo plano’”. Arnds (2002) profundiza en el punto: “Pareciera que a través de dos de sus atributos, su violencia y su irrealidad, el cuento de hadas se presta a una representación de precisamente eso – violencia política extrema y la pérdida de realidad de las víctimas”.

Arnds (2002) resume la novela de la siguiente manera:

“Es la historia de Oskar Matzerath, quien decide dejar de crecer a la edad de tres años. Él vive en Gdansk durante los años de los Nazis, donde se mantiene golpeando su tambor de hojalata y rompiendo vidrio con su voz milagrosa, todo como signo de protesta contra el mundo adulto. Después de que su madre muere

de infelicidad y de consumo compulsivo de pescado, Oskar deja su hogar y se une a su amigo Bebra, un enano de circo, para actuar para los Nazis en el frente francés de la guerra. Después vuelve con su padre, que muere a causa de los rusos que invaden Polonia. En el funeral de su padre, Oskar decide crecer un poco más, desarrolla una joroba y se convierte, temporalmente, en un exitoso empresario en la nueva República Federal y termina finalmente en un manicomio después de ser acusado de homicidio”.

Este resumen, sumamente concentrado, servirá para dar al lector una base para identificar que la obra sigue el patrón de un cuento de hadas. Arnds (2002) describe el patrón clásico de la siguiente manera:

“Esta novela es densamente intertextual, no solo con dos versiones distintas del cuento de “Pulgarcito” de los hermanos Grimm, “Daumesdisk” y “Daumerlings Wanderschaft”, sino también con otros cuentos de hadas de enanos; primero que nada con “Der Kleine Muck” y “Zwerg Nase” de Wilhelm Hauff. (...) Una lectura cercana a la novela revela que Grass adopta una estructura compartida por, al menos, estos cuatro cuentos de enanos: (1) La reducción del enano a su cuerpo grotesco, (2) la burla y exposición pública del enano, (3) el entendimiento público del tamaño del enano como reflejo de inadecuación mental, (4) el deseo del enano de esconderse del acoso y persecución, (5) su colaboración con criminales como método de autodefensa, (6) la incertidumbre del amor de sus padres y (7) su viaje en busca de la felicidad. Los cuentos entonces se vuelven un vehículo para la representación histórica.

La novela se divide en tres “libros”. Susan M. Johnson (1992) resume la función general de estos cuando escribe que: “Cada libro funciona independientemente para desarrollar un tema específico: el Libro Primero anticipa la destrucción, guerra y derrota; el Libro Segundo combina y marca puntos de inflexión para los temas de sexo, guerra y el desarrollo personal de Oskar; el Libro Tercero sirve como paralelo de su respectiva disolución”.

A continuación se realizará un análisis de los elementos mágicos de la novela subdividiéndola en estos tres libros.

Libro Primero

La novela es narrada, casi en su totalidad, por Oskar Matzerath desde un manicomio. El único momento en que Oskar Matzerath deja de ser el narrador es cuando le sede la pluma a su enfermero Bruno, de tal forma que este sirva como testigo para constatar la veracidad de su relato.

La narración de Oskar no comienza con su nacimiento, sino con la tarde en la cual su madre fue concebida. Esto ocurre en un campo de papas en donde se sentaba la abuela de Oskar, Anna Bronski, sobre sus cuatro faldas, para vender papas. Se percata de que dos policías están persiguiendo a un hombre pequeño y fornido que resultará ser el pirómano Joseph Koljaiczek. Se encuentran persiguiéndolo por el crimen de hacer una serie de quemas “patrióticas” por Polonia en las cuales varias personas habían atestado haber visto a la Virgen María (ETH008). Este evento será retomado para un análisis sobre la aparición de figuras religiosas en la novela.

Anna Bronski acepta esconder a Koljaiczek dentro de sus cuatro faldas, y miente a la policía sobre el paradero de este. No se nos dan más detalles, pero es en el transcurso de esto que la madre de Oskar, Agnes Koljaiczek, es concebida.

Anna huye hacia la casa de su hermano, un polaco profundamente religioso y padre de Jan Bronski, un personaje de enorme trascendencia para la novela. Joseph Koljaiczek y Anna Bronski se casan y el primero encuentra trabajo como balsero bajo una identidad falsa. Se comporta como un padre y esposo ejemplar durante este período e, irónicamente, pasa de incendiario a voluntario de la fuerza de bomberos. Eventualmente este es encontrado por la ley y perseguido en su trabajo, por lo que salta de una balsa y nada para tratar de huir, sin volver a emerger jamás. La explicación más lógica sería que hubiera muerto, la novela reconoce. No obstante, Oskar nos ofrece otra posibilidad, diciendo que nadó hasta llegar al océano, huyó a América y allí se asentó como un exitoso empresario bajo el nombre de Joe Colchic (ETH023). Si bien se reconoce que esto es un mito familiar, es un asunto al que se le da importancia y por tanto ha de ser analizado más de cerca. La supervivencia increíble, así como la longevidad increíble, usualmente señala un simbolismo en el personaje. El caso de Koljaiczek, el incendiario polaco patriota, pareciera una referencia directa a los movimientos de insurrección por la independencia polaca a finales del siglo XIX, cuyos únicos amigos eran los EEUU y Francia, y que nunca lograron grandes victorias militares pero mantuvieron un espíritu de independencia polaca que alimentaría la creación de la Segunda República de Polonia después de la Primera Guerra Mundial. Este sería un ejemplo más de un elemento mágico que se rige por la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

Después de este episodio la narrativa brinca al drama de la vida de Agnes, quien se casa con Alfred Matzerath, dueño alemán de una tienda de ultramarinos, cocinero que

puede infundirle sentimientos a sus sopas (ETH019) y que es miembro del partido nacional-socialista; y, al mismo tiempo, sostiene un romance prohibido con su primo Jan Bronski, oficial de la oficina de correos polaca. Es en este trío amoroso que Oskar llega al mundo. Justo después de su nacimiento su madre enuncia la promesa de que, para su tercer cumpleaños, le regalarán un tambor.

El elemento de que Matzerath puede infundirle sentimientos a sus sopas (ETH019) no es nuevo en este estudio. El lector podrá intuir que este elemento sigue el patrón de la metáfora conceptual: LAS IDEAS SON COMIDA.

Oskar no es un niño común y corriente. Dice ya haberlo sabido todo desde el nacimiento (ETH016), lo cual, además de ser un recurso muy conveniente para fines narrativos, contribuirá en su papel de representante de su época, confirmado por el mismo Günter Grass (2007b). Además está la cuestión de la paternidad; Oskar favorece a Jan Bronski como el mejor prospecto para ser su padre y se niega a la posibilidad de ser el hijo de Alfred Matzerath hasta bastante avanzada la novela. Afirma que debe ser hijo de Jan Bronski por tener los ojos azules de los Bronski, pero no por este razonamiento debemos confiar en nuestro narrador. Después de todo, estos ojos también podían haber venido de su madre (también una Bronski), lo que complica la situación y el padre de Oskar queda en el misterio.

Para su tercer cumpleaños Oskar recibe, como prometió su madre, un tambor de hojalata que, en palabras de Oskar, “no por ser rojo y blanco era precisamente polaco”. Ese mismo día Oskar decide dejar de crecer. El narrador nos dice que esta decisión fue la única causante del paro en el crecimiento (ETH002), pero el mismo día Oskar se deja caer a sí mismo por las escaleras de un sótano, que Alfred Matzerath había dejado abierto, lo que le da una excusa médica al estancamiento en su desarrollo. Stacey Olster (1982) recalca como el mundo de “El tambor de hojalata” es curioso gracias a esta

decisión de Oskar de no crecer. “Se vuelve un mundo irónico que contiene niños innaturalmente sabios y adultos inmaduros”.

Efectivamente, Oskar, con su apariencia de tres años de edad y la, falsa, reputación de ser retrasado mental que apenas y puede hablar en oraciones incompletas, funciona como la voz de la razón en un mundo en donde los adultos se comportan de una forma excesivamente irresponsable y, muchas veces, cruel. Oskar es el contraste con una sociedad que se tira de cabeza al nazismo. Para Oskar “el tamborileo infantil es preferible a la maduración adulta. Como Henry Hatfield resume, ‘él no parece querer alcanzar la normalidad en un mundo anormal’” (Olster, 1982).

Pero esto no es lo único que el autor consiguió con detener el crecimiento de Oskar. Pareciera que los productos de esta táctica narrativa son cuatro: hacer un contraste entre la racionalidad del niño retrasado de tres años y los irracionales adultos decentes de la novela (Olster, 1982), hacer referencia a “Pulgarcito” como una leyenda común en la cual se podían delatar las cuitas de la época (Arnds, 2002, 2004; Grass, 2007b), denunciar la crueldad de los nazis en su persecución de personas “deficientes” como Oskar (Arnds, 2002, 2004; Schow, 1978) y representar, en el cuerpo de Oskar, los malestares políticos y sociales de la Danzig de la primera mitad del siglo XX (Grass, 2007b). Esta función de Oskar como representante de una sociedad reafirmará, una vez más, el patrón de la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA. Se profundizará en este tema para el caso de Oskar más adelante, cuando este pase por su transformación final.

Las motivaciones de Oskar, así como sus acciones, suelen ser difíciles de interpretar. En muchas ocasiones durante la novela Oskar afirma que su último propósito es volver al cordón umbilical, pero esta afirmación puede ser confusa en una novela tan mágica y enigmática como esta. El regreso al cordón umbilical implica seguridad y una

preocupación histórica por el orden (Olster, 1982) y se manifiesta a través de distintas acciones alrededor de la novela. La primera de estas es la obsesión con estar en el interior de las cuatro faldas de su abuela donde todo el tiempo y el espacio existen en conjunto (ETH004). Oskar explica:

“Bajo las faldas buscaba yo al África y, eventualmente, a Nápoles que, como es notorio, hay que haber visto. Allí, en efecto, concurrían los ríos y se dividían las aguas; allí soplaban vientos especiales, pero podía reinar también la más perfecta calma; allí se oía la lluvia, pero se estaba al abrigo; allí los barcos hacían escala o levaban el ancla; allí estaba sentado al lado de Oskar el buen Dios, al que siempre le ha gustado estar calentito; allí el diablo limpiaba su catalejo y los angelitos jugaban a la gallina ciega. Bajo las faldas de mi abuela siempre era verano, aunque las velas ardieran en el árbol de Navidad, aunque estuvieran por salir los huevos de Pascua o se celebrara la fiesta de Todos los Santos. En ningún otro sitio podía yo vivir mejor conforme al calendario que bajo las faldas de mi abuela”.

El lector probablemente podrá anticipar en este elemento, una vez más, la metáfora conceptual: EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO. Las faldas de la abuela de Oskar funcionan como un sitio de recogimiento donde este puede ver todo el tiempo junto y todo el espacio junto. En la novela habrá tres sitios más que cumplirán con esta función. El manicomio desde el cual Oskar escribe su historia (Olster, 1982), el armario de una vecina y, por mucho el más importante, el mismísimo tambor de hojalata; el depositario de todos los recuerdos.

Oskar guarda recuerdos en el tambor, captura los eventos en tonadas (ETH001). Sin embargo, el tambor se daña y se rompe y cuando Alfred Matzerath trata de quitárselo Oskar muestra su otro rasgo característico, un grito en un registro tan alto que rompe los vidrios (ETH025). Esta voz protegerá el tambor. Jan Bronski, finalmente, le obsequiará un tambor de hojalata nuevo, igual al anterior, con el que reemplaza el quebrado.

El tambor de hojalata, capaz de almacenar recuerdos y sensaciones que puede transmitir a otras personas (ETH001), y la voz, capaz de romper el vidrio con una precisión mítica (ETH025), funcionarán, respectivamente, como representantes del orden y del caos. Mientras que el tambor, con su ritmo, cumple una función ultimadamente creativa y unificadora, la voz de Oskar le servirá para sus múltiples incursiones indirectas en la vida criminal. “El tamborileo es creativo, ya sea como arte o como protesta, mientras que su destrucción del vidrio, juguetona y arbitraria, es destructiva” (Leonard, 1974).

El tambor cumple entonces, la función de preservar los recuerdos así como de transmitirlos. Con él Oskar puede adentrarse en su propia “Caverna del Encuentro” así como introducir a otros en ella. William L. Sharfman (1966) afirma de forma certera que “[e]l tambor, entonces, es un medio para conjurar todas las fibras de la memoria, y los sonidos del tambor evocan y asocian las experiencias que lo han, en distintos momentos, acompañado”. El tambor abiertamente se compara con el poder de las cuatro faldas de la abuela Anna Bronski, evocando ese punto de tiempo primigenio que ya se ha comentado.

Es notable que la voz vitricida (ETH025) de Oskar pudiera funcionar a partir de la combinación de las metáforas conceptuales: VER ES TOCAR y LA COMUNICACIÓN CONSISTE EN UN ENVÍO. En la sección de discusión se profundizará en el punto de

la insuficiencia en el estudio de las metáforas conceptuales, particularmente sobre las que se refieren a otros sentidos además de la vista.

Así empieza una rutina en la cual los adultos tratan de quitarle el tambor a Oskar y este usa su voz vitricida para defenderlo. En esta forma Oskar romperá todos los frascos de un médico que trata de examinarlo (que luego publicará un artículo sobre el raro caso del niño) y romperá los cristales de los anteojos de su profesora de primaria, la Spollenhauer, en el primer día de clase; razón por la cual no volvió a recibir educación formal. Aprende a leer clandestinamente con ayuda de una vecina y dos de sus libros, uno de Goethe y otro de Rasputín (que una vez más traen a acotación el tema del orden y del caos).

Es importante retomar, sobre el episodio en la escuela, la propiedad que el autor le da a los ojos azules de Oskar. Ya desde el primer párrafo de la novela se hace alusión a la posibilidad de “penetrar” con los ojos, cuando Oskar afirma sobre su enfermero Bruno: “...me observa, casi no me quita la vista de encima; porque en la puerta hay una mirilla; y el ojo de mi enfermero es de ese color castaño que no puede penetrar en mí, de ojos azules”. Sin embargo, es hasta el encuentro con la Spollenhauer que descubrimos el significado de “penetrar con los ojos”. El narrador dice lo siguiente sobre el momento en que conoció a su profesora: “...la traspasé con los ojos y encontré en el interior de la señorita Spollenhauer materia suficiente para llenar tres capítulos de escándalo...”.

Esta concepción de la mirada nos lleva de nuevo al patrón definido por las metáforas conceptuales VER ES TOCAR y SABER ES VER. Se puede observar, una vez más, una asociación de una mirada material que puede “tocar”, así como el concepto de que la mirada puede iluminar sobre la historia, pasado en este caso, de la persona vista. Este patrón se encontrará una vez más en esta novela en el caso de Rosvita Raguna.

En vista de que Oskar rompe tambores a menudo, su madre empieza la costumbre de ir a comprarle un tambor nuevo cada jueves, dejándolo en la tienda de un juguetero judío llamado Sigmund Markus quien lo cuida por media hora mientras Agnes va a tener relaciones con Jan Bronski, para después ir a la Iglesia del Sagrado Corazón a confesar su pecado e iniciar la rutina de nuevo.

En esta parte de la novela hay tres eventos significativos que nos ilustran la extensión de los poderes del tambor de hojalata y de la voz vitricida que lo complementa: el bautizo de Oskar en la Iglesia del Sagrado Corazón, el encuentro del mismo con Bebra en el circo, y la disolución de un mitin nacional socialista.

El primero ocurre en la Iglesia católica del Sagrado Corazón, donde llevan a Oskar para bautizarlo. Durante el bautizo Oskar tiene una conversación interna con Satanás (ETH009), a quien Oskar no está dispuesto a renunciar, y descubre una estatua de yeso de la Virgen María con Juan el Bautista y Jesucristo de niños. Oskar cree que es Jesucristo quien debe ser el que imponga el ritmo en el tambor (orden), así que le coloca el tambor a la figura de yeso de Jesucristo y los bolillos en cada una de sus manos. Sin embargo, la estatua de Jesucristo no toca el tambor. Oskar es descubierto por el sacerdote quien quita torpemente el tambor y los bolillos de la estatua y se niega a devolvérselo. Oskar reacciona confabulando internamente con Satanás y lanzando un grito destinado a romper todas las ventanas de la Iglesia, no obstante los vidrios de la Iglesia no se rompen (ETH010).

Siendo el tambor de hojalata el símbolo del orden, no es de extrañar que Oskar, quien se inclina más hacia su lado polaco, decida ponérselo a Jesucristo. Después de todo, desde la perspectiva de la novela, no parece haber un mejor denominador común para la gente de Danzig que la fe católica, aun para las personas que protestan contra ella. Oskar hace referencia a esto diciendo:

“Reconozco que las baldosas de las iglesias católicas, el olor de las iglesias católicas y todo el catolicismo me sigue todavía cautivando hoy en forma inexplicable, a la manera de, ¿de qué diré?, de una muchacha pelirroja, aunque el pelo pelirrojo quisiera hacerlo teñir, y el catolicismo me inspira unas blasfemias que vuelven siempre a delatar que, aunque en vano, sigo estando bautizado irrevocablemente según el rito católico”.

Esta misma posición ante la iglesia es afirmada personalmente por el mismo Grass, quien reconoce la fe católica de su pueblo como una marca indeleble, como un rasgo de agrupación que no se atrevería a remplazar por ningún otro, aun ante la repulsión que le causa el catolicismo. Este afirma en su autobiografía sobre sus compañeros católicos:

“Parece como si a los impíos católicos todas las virulentas cuestiones de la fe les resultaran familiares y, al mismo tiempo, indiferentes. Sospechar en [mí] un ateísmo escondido significaría [atribuirme] otra religión”.

La fortaleza de ese sentido de pertenencia religioso en Oskar y en Grass trae recuerdos del esfuerzo de Sigmund Freud (1997b) al escribir “Moisés y la religión monoteísta”. Freud, así como Grass, no es un hombre religioso ni un creyente; no obstante al escribir dicha obra Freud la introduce diciendo: “Privar a un pueblo del hombre que considera el más grande de sus hijos no es empresa que se acometerá de buen grado o con ligereza, tanto más cuando uno mismo forma parte de ese pueblo”.

Es esta potestad inamovible de la fe, católica en el caso de Oskar así como en el de Grass, la que hace imposible llevarse a la iglesia abajo introduciendo en ella el caos de

la voz vitricida (ETH025). Es la importancia del catolicismo para las personas de Danzig la que asocia siempre a la Virgen María con el fuego patriótico Polaco (ETH008), que mantiene la voz de Satanás en la cabeza del niño (ETH009) y que le obligará a entregarle, años después, el tambor de hojalata a la estatua de Jesucristo una vez más (ETH011). Como se mencionó en el caso de Latinoamérica, para los polacos también la religión y las figuras que la representan no son solo ideas y creencias, son cosas reales que tienen un impacto real en su vida. Es en esa misma Polonia, en la cual 90% de la población se confiesa católica, que en el 2010 se construyó la estatua de Jesucristo más grande del mundo. Así, estas metáforas corresponderían indirectamente a la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS, ampliando el alcance del tenor creando la estructura LA RELIGIÓN ES UNA PERSONA.

El segundo evento ocurre en cierta ocasión en que Alfred Matzerath, Agnes y Oskar van al circo, donde el narrador conoce a otro enano como él llamado Bebra. Bebra es un enano en sus cincuenta que, como Oskar, decidió dejar de crecer, pero este lo decide a sus diez años. Bebra se acerca a Oskar y este último se muestra a Bebra como no se muestra a otros adultos; le habla coherentemente y le muestra de forma controlada sus dotes para el tambor y los vidrios. Bebra le ofrece que se una al circo, a lo cual Oskar se niega. Bebra, después de esto, le hace a Oskar una predicción que se volverá profética (ETH012):

“¡Ya se acercan! ¡Organizarán desfiles con antorchas! ¡Construirán tribunas, llenarán tribunas y predicarán nuestra perdición desde lo alto de las tribunas! ¡Estad atento, amiguito, a lo que pasará en las tribunas! ¡Tratad siempre de estar sentado en la tribuna y de no estar jamás de pie ante la tribuna! (...) para los pequeñines como nosotros hay siempre un lugarcito, aun en las tribunas más

abarrotaadas. Y si no en la tribuna, entonces debajo de la tribuna, pero nunca delante de la tribuna.”

Estas palabras, por supuesto, anticipan el poder que adquirirán los nazis y la persecución que harán de los considerados “deformes”; Oskar y Bebra entre ellos. La estrategia de Bebra, “si no en la tribuna, entonces debajo de la tribuna, pero nunca delante de la tribuna”, le servirá a Oskar para sobrevivir al tercer evento a continuación y, más adelante, a las persecuciones de los nazis. Esta estrategia hará eco de “Pulgarcito”, quien antes de ser devorado por el lobo, opta por entrar en el estómago de este para mantenerse seguro (Arnds, 2002). Así mismo, como el lector habrá anticipado, este evento responde al patrón orientado por la metáfora: EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

El tercer evento de interés se presenta en un mitin nacional socialista en el cual Oskar se esconde debajo de la tribuna. Mientras la banda toca himnos épicos alemanes, Oskar empieza a tocar en su tambor de hojalata un ritmo de Charleston y luego uno de vals que contagia al resto de la banda y a su vez inspira a los presentes a bailar (ETH003). Oskar, con su acto de revolución desde “el estómago del lobo”, boicotea el mitin que termina en medio del vals por causa de lluvia. El tambor demuestra su propiedad de hipnotizar o inspirar a los que lo escuchan.

Durante esta época Oskar empieza a entretenerse con el pasatiempo de tentar a las personas al robo. Desde lejos ve a los transeúntes pasando frente a los escaparates de las tiendas y rompe sutilmente los vidrios de tal manera que estos puedan tomar las mercancías expuestas. La diversión de Oskar está en usar su voz para que las personas rompan la ley por su propia voluntad, afirmando una vez más el carácter de la voz del

niño. En uno de sus experimentos este tiente a su tío (o tal vez padre) Jan Bronski a que robe un collar de rubíes para su amante, Agnes. No sorpresivamente, este lo roba.

Esto nos lleva al tema de la muerte de la madre de Oskar. Durante un viaje a la playa, Alfred, Jan y Agnes encuentran a un pescador que saca una cabeza de caballo en donde hay varias anguilas vivas que se comen su carne. Alfred desea comprar las anguilas para cocinarlas, pero la escena hace que Agnes vomite y le demanda que no las compre. Alfred hace caso omiso del asunto y se las cocina de cualquier forma, lo que crea un gran conflicto mediado por Jan. Después del episodio de las anguilas Agnes empieza a comer compulsivamente pescado de la tienda de ultramarinos de su esposo, Alfred. “[C]omo poseída de una voluntad enigmática (...), empezó a devorar pescado en tales cantidades y sin la menor consideración por su figura”, lo que hace que Alfred se preocupe. Nos percatamos de que Agnes se está tratando de quitar la vida con este consumo compulsivo de pescado pues está embarazada y no puede aceptar la idea de que la criatura pudiera ser de Matzerath. Alfred está conciente de que el embarazo puede no ser de él y no le molesta, pero de igual manera Agnes muere por una sobredosis de pescado (ETH017).

Grass deja señales sutiles que pueden explicar esta extraña muerte. Durante todo este pasaje hay claves que señalan el pescado que Agnes se come como: “los productos de la tienda de ultramarinos” de Alfred, y este último a su vez es constantemente señalado como la fuente de nazismo en la familia. No es rebuscado asociar sus productos alimenticios con sus productos ideológicos, más aun tomando en cuenta que Matzerath podía “transformar sentimientos en sopas” (ETH019). La muerte de Agnes parece apuntar al patrón que coincide con la metáfora conceptual: LAS IDEAS SON COMIDA.

Después de la muerte de su madre, mientras Alfred Matzerath y Jan Bronski están de duelo, Oskar busca la compañía de su vecino Heriberto Truczinski; un camarero fornido que constantemente entra en peleas que le han dejado la espalda cubierta de cicatrices. Se niega a participar en actividades que le impongan un uniforme, como forma de evadir las campañas militarizantes de la época. Oskar asemeja la espalda de Heriberto Truczinski a su tambor, dado que cuando el niño toca una de las cicatrices con uno de sus bolillos Truczinski le relata la historia de cómo obtuvo esta cicatriz. Esta aclaración del narrador ayuda a confirmar el papel del tambor como depositario de los recuerdos de Oskar.

Después de haber perdido su trabajo como camarero, Truczinski consigue empleo como conserje nocturno del Museo de la Marina que, desgraciadamente, le imponía el uso de un uniforme. El problema con esta situación surgió de Niobe, un mascarón de la proa de un barco hecho a partir de la imagen de una mujer que había sido ejecutada por brujería. Se decía que esta había inspirado a varios otros conserjes nocturnos, por no mencionar a todos los que estuvieron relacionados con el mascarón, a suicidarse por ella (ETH020). Esto eventualmente le ocurre al mismo Heriberto, quien se lanzó contra Niobe tratando de tener relaciones sexuales con ella y esto, de alguna forma misteriosa, le causó la muerte.

Siguiendo ejemplos como los encontrados en “Cien años de soledad” o en “Una familia lejana” el caso de la muerte de Heriberto Truczinski pareciera ser de una muerte ocasionada por un fantasma que acosa a los hombres a partir de su pasado trágico. No obstante existe un significado más trascendental aun descrito por Susan M. Johnson (1992):

“Heriberto adopta un uniforme para conocer su destino y muere intentando abrazar sexualmente una imagen creada siglos antes de él. En lugar de satisfacerse con su propio tipo de mujer, una mujer simple que describe con tranquilidad y confianza, él sucumbe al mito e imagen de la belleza salida de otra época. (...) El paralelo entre la Niobe y una ideología nacional no es perfecta (como lo es, por ejemplo, el paralelo entre la sífilis y el Nacional Socialismo en el “Doctor Faustus” de Thomas Mann). Sin embargo, la creación de la Niobe durante el Renacimiento, su perpetración de violencia durante la Reforma, su inactividad durante el siglo diecinueve y subsecuente ira contra hombres de todas las edades y estratos de la vida en el siglo veinte sugieren dicho paralelo. La muerte de Heriberto simboliza la unión de la historia personal, esa que Oskar puede traer a la vida a través de las cicatrices en la espalda de Heriberto, y la historia nacional Alemana”.

Tomando esta interpretación encontramos en la Niobe una personificación de la historia nacional alemana que influencia y lleva a la muerte a los individuos que entran en contacto con ella. Este elemento señala entonces el patrón ya discutido alrededor de la metáfora conceptual: LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

Con esto alcanzamos el último capítulo del “Libro Primero” de la novela, en donde Oskar, en el lenguaje de los cuentos de hadas y empezando casi todos los párrafos con: “Érase una vez...”, narra varios eventos de personas a su alrededor durante la “Noche de los vidrios rotos”, que a su vez anticipa mucho de lo que ocurrirá durante la Segunda Guerra Mundial. Es este capítulo el que nos señala a través de esa funesta noche histórica el significado que tiene la voz vitricida de Oskar (ETH025) y que se reforzará durante el “Libro Segundo” (Arnds, 2002). En este episodio se nos narra como el

juguetero Markus es discriminado, humillado y ejecutado por sus orígenes judíos y sienta las bases para la guerra que estallará pronto.

Libro Segundo

La segunda parte de la novela inicia con el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. Oskar, quien se ha visto en una escasez de tambores desde la muerte de su madre, va a buscar a Jan Bronski, quien tiene un compañero en la oficina de correos que puede reparar tambores.

Oskar logra encontrar a Bronski y lo lleva hacia la oficina polaca de correos, pero esta está bajo asedio por las fuerzas nacional socialistas y Bronski se ve obligado a luchar para defenderla. La lucha destaca que Jan Bronski es absolutamente inútil para el combate. Oskar acaba encontrando un tambor nuevo en el correo y Jan Bronski, su compañero arregla tambores y el niño, acaban jugando a las cartas mientras los alemanes avanzan en el ataque. Finalmente los nazis toman el correo en la fecha, ahora obvia, del primero de setiembre de 1939. Oskar es llevado a su casa y Jan Bronski, junto con todos sus colegas, son fusilados.

Después de esto entra en escena María Truczinski, la hermana de Heriberto. Esta llega a trabajar en la tienda de ultramarinos de Matzerath, sustituyendo en el mostrador a la difunta Agnes. Se convertirá en el primer amor de Oskar y será caracterizada por oler a vainilla.

Entre sus labores juega y cuida a Oskar, sin sospechar todavía que ese niño de aparentes tres años es un poco mayor que ella, de diecisiete. Con polvo efervescente empiezan una serie de juegos sexuales en que Oskar conocerá el cuerpo de María, quien, por tratarlo como a un niño, se percata lentamente de la seriedad del asunto.

Poco después Oskar encuentra a María teniendo relaciones sexuales con Alfred Matzerath. La pareja, que planeaba prevenir el embarazo a través de “coitus interruptus” es sabotada por Oskar, quien impide la interrupción de su presunto padre. Así es como María queda embarazada de Kurt, hermano pequeño de Oskar, aunque el narrador se refiere a este como su hijo. Oskar promete a Kurt que en su tercer cumpleaños le regalará un tambor.

María y Matzerath se casan. Una vez que estos dos y el pequeño Kurt parecen haber formado una nueva familia, María propondrá el exterminio de Oskar. María propone e insiste a Matzerath que envíen a Oskar a una de las instituciones del estado que lidian con niños con características especiales. Esto se puede leer como un acto inocente e incluso misericordioso para el lector que olvida que se está hablando de la Alemania Nazi; las instituciones del estado practicaban la eutanasia en este tipo de niños. En este punto María se transforma en otra figura clásica de los cuentos de hadas, “la malvada madrastra (...) que quiere deshacerse de los hijos de la madre real. En este comentario el mundo de los cuentos de hadas colisiona con la realidad histórica de la eutanasia” (Arnds, 2002).

Matzerath se resiste a permitir que se deshagan de su hijo, pero, temiendo lo peor, Oskar escapa de casa con la compañía de Bebra, que ahora trabaja para el ministerio de propaganda de Joseph Goebbels entreteniendo a las tropas.

Durante este período Oskar muestra estar repitiendo una vez más otra estrategia de Pulgarcito, se une a la banda de villanos antes de ser victimizado por ella.

La compañía carnavalesca de Bebra está constituida por otros enanos, cuya jerarquía está dictada por la estatura. Entre más pequeño mejor. Aunque Bebra es indudablemente el líder, Oskar es el más pequeño de todos. En esta compañía Oskar conoce a la “Gran Sonámbula”, Rosvita Raguna. Esta es una enana de edad desconocida (ETH024) que se

dice tiene el poder de mirar en el corazón de los hombres y profetizar su destino, “todo lo penetra menos a sí misma”, pues los ojos no pueden ver hacia adentro (ETH013). Esta se convierte en el centro de un triángulo amoroso junto a Oskar y al mismo Bebra, resonante al triángulo amoroso de Agnes, Matzerath y Bronski.

El caso de Rosvita pudiera parecer, a primera vista, un caso de una metáfora que mezcla dos de los patrones que hemos estudiado: el de la mirada que puede afectar el tiempo y el espacio y el de la nariz que puede conocer las emociones; pero este segundo patrón se puede descartar al realizar una lectura cuidadosa. El don de Rosvita está relacionado con sus “ojos de sonámbula”, metáfora que fácilmente se puede relacionar con los “ojos que pueden ver en lo oscuro” en “Hombres de maíz”. La mirada sonámbula es esa que ve de noche o que ve lo que no se puede ver cuando se está dormido; es claramente una relación de lo que no se puede ver con la mirada y lo que no se puede conocer naturalmente. Este “ver dentro del corazón de los hombres” que realiza Rosvita se manifiesta en portentos en los que les puede decir a personas que no conoce sobre su pasado y sobre su futuro (ETH013). Así que, aunque pareciera una metáfora que mezcla dos patrones sensitivos diferentes, los “ojos de sonámbula” de Rosvita calzan mucho mejor con el patrón de las metáforas conceptuales VER ES TOCAR y SABER ES VER, haciendo la aclaración de que, en lo que a la vista se refiere, este saber usualmente lidia con cuestiones de la percepción del tiempo. Vale la acotación de que la “mirada de sonámbula” de Rosvita que “todo lo penetra” (ETH013) coincide con el elemento de los ojos de Oskar que “penetran” los de la Spollenhauer (ETH015).

La longevidad desconocida de la enana (ETH024) se le puede atribuir al concepto principal con el que trabaja la novela Peter Arnds (2002, 2004). La edad hiperbólica señala hacia la lectura de la enana como alegoría de los cuentos de hadas, pero en este

caso se debe de aclarar que la personificación no sirve de vehículo a un tenor de sociedad, como en el muy mencionado patrón de la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA, sino que se refiere a un atributo cultural, más similar a la mujer/cultura en “Hombres de maíz” que responde a la estructura propuesta LA CULTURA ES UNA PERSONA.

Oskar, junto con el resto de la compañía de Bebra, entretienen a las tropas en el frente francés hasta que los soldados estadounidenses los obligan a huir. Mientras están huyendo de un bombardeo, Rosvita muere. Después de esto, Oskar decide volver a casa.

Oskar se ausentó de su hogar por un total de tres años, volviendo exactamente en la fecha en que su hermano/hijo Kurt está cumpliendo tres años de edad. Como le había sido prometido, Oskar le obsequia un tambor, pero Kurt no lo quiere y demuestra ser un niño muy agresivo para con su hermano/padre. Matzerath es el más efusivo ante el retorno de su Oskar, y es en este período en que el protagonista le reconoce su papel de padre.

A su regreso Oskar vuelve a la Iglesia del Sagrado Corazón y vuelve a intentar el experimento de ponerle su tambor a la estatua de Jesucristo. Para sorpresa de Oskar y del lector, esta vez la estatua de Jesucristo sí toca el tambor y luego dialoga con Oskar, dándole a entender que puede arruinarle la voz (la misma que no pudo con los cristales de la Iglesia) y que: “¡Tú eres Oskar, la roca, y sobre esta roca edificaré mi Iglesia! ¡Sígueme!” (ETH011). Después de esto la estatua se vuelve a convertir en una simple estatua.

Este episodio vuelve a utilizar el dispositivo de personificar materialmente figuras religiosas. Oskar no muestra ningún entusiasmo ante el prospecto de “edificar una Iglesia”, pero lo hará de cualquier modo en una forma muy particular con una pandilla juvenil, poniéndose en el lugar de Jesucristo.

Oskar se une a la pandilla juvenil denominada “Los Cutidores”, que capitalizan sobre el frágil estado de la ciudad en medio de la guerra. Oskar demuestra su gran utilidad con su voz vitricida, convirtiéndose pronto en el líder de la pandilla; no sin oposición, claro. En la pandilla Oskar insiste en que se le llame Jesús y dirige los esfuerzos de esta. En un principio quebrando vidrios a distancia que permiten robos, pero ultimadamente dirigidos a recrear la Iglesia del Sagrado Corazón, hurtar la estatua de Jesucristo y quitando la figura del niño nazareno para tomar su lugar en el regazo de María. No obstante, cuando ha conseguido esto, todos son tomados por la policía tras ser traicionados por una joven adolescente llamada Lucía que pareciera seducir a los pandilleros. Todos los niños son puestos bajo juicio, sin embargo Oskar, con su apariencia de tres años y falta de habla, no reconoce su culpa y es exonerado.

Aquí hay dos cosas que discutir, el tema de Oskar poniéndose en la posición del centro de culto y el tema de las mujeres en la novela.

La crítica (Arnds 2002, 2004; Olster, 1982; Schow, 1978; Ireland, 1990) está de acuerdo con relacionar los eventos histórico-sociales que el lector infiere de la guerra con los eventos en la vida del personaje de Oskar. Esto no es de extrañar, tomando en cuenta que es una relación que el mismo Grass (2007) utiliza cuando habla o escribe de su obra. El caso de “Los Curtidores” usualmente es comprendido como una alegoría que resume la ideología social de la Alemania Nazi en el papel de Oskar, un niño que trata de ostentar un papel religioso a través de la utilización del caos. El rol del personaje principal aquí sigue siguiendo el patrón demarcado por la metáfora conceptual: LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA. Con los cambios que vienen después de la guerra, Oskar también cambiará para seguir representándola.

El tema de las mujeres complementa la visión de orden y caos de la obra. Oskar constantemente se siente atraído por ejemplos de pureza, como enfermeras y monjas;

pero a la sombra de estas siempre surgen mujeres fatales, como la Niobe o Lucía, que Oskar caracteriza con la rima infantil de la Bruja Negra. El problema es que estos opuestos, en las mujeres más importantes de la vida de Oskar, conviven constantemente y esto aterra al tamborilero. La misma Agnes que es una devota esposa y madre tiene un sórdido romance con su primo. María Truczinski es el primer amor de Oskar y la que quería enviarlo a que muriera ejecutado. Oskar descubre que detrás de cada imagen de pureza se esconde la Bruja Negra, tema que funciona como paralelo al problema de la voz y el tambor, y de los ideales históricos de pureza que siempre esconden siniestros secretos. En la obra, “las mujeres son utilizadas para aclarar simbólicamente la lucha espiritual del protagonista” (Schow, 1978).

Cuando el ejército alemán es derrotado, el territorio nazi es tomado por los estadounidenses en un frente y por los rusos en otro. Danzig es tomada por los rusos y Matzerath, María, Oskar y Kurt los esperarán en el sótano de la tienda de ultramarinos. Matzerath se olvida de deshacerse de una insignia del Partido Nazi, que de ser vista por los rusos de seguro le costaría la vida. Mientras los soldados bajan las escaleras hacia el sótano Matzerath esconde la insignia. Todo pareciera ir bien hasta que Oskar le devuelve la insignia a su padre que, en ese momento de pánico, decide tragársela para salvar su vida. Este acto tiene el efecto contrario, Matzerath se atraganta con la insignia y muere ahogado (ETH018). Si bien este elemento podría parecer más casual que mágico, es clara la intención metafórica en el texto. El narrador se refiere al incidente de las siguientes maneras: “...mi presunto padre se tragaba el partido y moría”, “para que se pusiera el Partido sobre la lengua y se asfixiara con él”, “Bombón, golosina punzante”. La forma de morir de Matzerath hace un claro eco de la muerte de Agnes, quien pareciera haber muerto de una sobredosis de ideología disfrazada de pescado.

Este elemento es otra muestra del patrón regido por la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA.

Otro punto de importancia en esta sección es la utilización de las hormigas como un conjunto ordenado y consciente que viene a simbolizar la decadencia (ETH021). De hecho, el mismo capítulo en donde cae la Alemania Nazi y Alfred Matzerath mueren se titula “El camino de las hormigas”. Este elemento ya se había encontrado de una forma prácticamente igual en la novela “Cien años de soledad”. Las hormigas funcionan como una metonimia que representa la idea general en sí de la decadencia física de un lugar (Ireland, 1990).

En el entierro de su padre (Matzerath), Oskar reconsidera la posición que ha estado ostentando como niño eterno de tres años. Habiendo querido evitar la inmadurez adulta a través de una lucidez infantil eterna, se ve invadido por un sentimiento de responsabilidad y de fracaso en su posición. Mientras entierran el cuerpo de Alfred Matzerath, Oskar tira su tambor de hojalata. Este no es cualquier tambor, es el tambor que había sido tocado por Jesucristo. Cuando Oskar tira el tambor a la tumba de su padre, tira con él la intemporalidad que este encierra. Renunciar al tambor es, para Oskar, sinónimo de renunciar a sus eternos tres años y crecer (ETH005). Una vez que Oskar ha tirado el tambor, Kurt le tira una piedra que le raja la cabeza y hace que caiga en el mismo hueco en que estaban enterrando a Matzerath, dando una vez más un accidente médico que pudiera justificar lo que el narrador nos muestra como mágico. Una cotorra empieza a gritar: “¡Ved ahí al Señor! ¡Ved como crece! ¡Crece! ¡Crece!”, profetizando lo que efectivamente está a punto de ocurrir (ETH014).

El primer elemento mágico a considerar durante el entierro de Matzerath es la asociación de crecer, volver a estar sujeto al tiempo, por el desecho del tambor (ETH005). Este elemento nos confirma una vez más la utilización del tambor como se

había utilizado en “Hombres de maíz” la Caverna del Encuentro, en “Cien años de soledad” el cuarto de Melquíades y en “Una familia lejana” el cuarto de Branly el francés. Sin lugar a duda, en estas novelas la idea de un espacio en donde el tiempo no pasa sino que se almacena es una constante perenne.

El segundo elemento, la cotorra que predice el futuro (ETH014), es otro ejemplo del patrón que ya se ha establecido alrededor de la metáfora: EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO. Otro patrón que parece mostrarse claramente. La noción de la palabra preformativa, de la asociación entre enunciar algo y que esto ocurra. Ambos patrones no solo existen en el realismo mágico, son principios que se encuentran y se repiten una y otra vez en literatura, en mitología y en religión.

El “Libro Segundo” de la novela concluye con María, Kurt y Oskar partiendo en tren de Danzig a Dusseldorf. Durante este viaje Oskar experimenta el dolor del crecimiento al que se había negado por tantos años. Al llegar es internado en un hospital en el cual continúa su crecimiento. El final del capítulo, a diferencia del resto del libro, es narrado mayormente por Bruno quien describe el presente estado de Oskar en el manicomio:

“Mi paciente mide un metro y veintiún centímetros. Lleva su cabeza, excesivamente gruesa aun para personas de talla normal, entre sus hombros sobre un cuello francamente raquítico. El tórax y la espalda, que hay que designar como joroba, sobresalen. Tiene unos ojos azules brillantes, inteligentes y móviles que a veces se dilatan con entusiasmo. Su pelo castaño oscuro, ligeramente ondulado, es espeso. Le agrada mostrar sus brazos, robustos en relación al resto de su cuerpo, y a las que él mismo llama sus bellas manos”.

Además de todo esto, la transformación de Oskar implica la pérdida de su voz vitricida. Sobre esta transformación Grass confirma que la nueva figura de Oskar sirve para representar la nueva Alemania Federal de Adenauer (Arnds, 2002). El autor escribe en su autobiografía (Grass, 2007): “Oskar resultaba apropiado para su representación expresiva y simbólica. Más aún, como era de baja estatura y tenía joroba, encarnaba la locura de la época, la pasada y la incipiente”. Se confirma de nuevo la interpretación de Oskar como un personaje que se acoge al patrón de la metáfora conceptual: LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

Oskar concluye escribiendo que los médicos de Dusseldorf lo dieron de alta como “a un joven que sabía hablar, escribía lentamente, leía con fluidez y, aunque deforme, era en conjunto un hombre sano, a fin de que –como suele siempre suponerse en las altas de los hospitales– pudiera empezar una nueva vida y ya de adulto.

Libro Tercero

El libro tercero cuenta con una menor densidad de elementos mágicos por lo cual se puede resumir de una manera más concisa. Oskar, María y Kurt sobrevivirán negociando en el mercado negro de la época de la mejor forma que les es posible. Oskar perseguirá una vez más un interés amoroso con María, la cual lo rechazará. Esto hace que Oskar insista en mudarse solo.

Oskar logra hacerse de un cartón de cigarrillos que consigue a cambio del collar de rubíes que Bronski había robado para Agnes años atrás. Los cigarrillos se los da a María para que puedan mantenerse a flote. Luego Oskar consigue trabajo como escultor de tumbas y como modelo en una escuela de arte, referencias aparentes a la carrera en artes plásticas de Grass.

Cuando se pasa a vivir solo a un apartamento, Oskar se enamora de su vecina, una enfermera. Se mete a escondidas al cuarto de su vecina y se esconde de manera lasciva en su armario, donde tiene una serie de visiones sobre su pasado y sobre su interior (ETH007) que hacen referencia a una metáfora conceptual que se puede derivar fácilmente de la mencionada EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO, EL INCONSCIENTE ES OSCURO.

Cuando la vecina lo descubre, se asusta por la apariencia deformada de Oskar y asume que está viendo al diablo. Esto no es un elemento mágico en sí mismo, pero le da balance al tema del dualismo en la novela cuando se sopesa con el capítulo en que Oskar toma el papel de Jesucristo.

Eventualmente conforma un trío de músicos de Jazz en donde él toca, por supuesto, el tambor. El trío es contratado para tocar en un local llamado “El Bodegón de las Cebollas”, un lugar oscuro en donde la gente va a pelar cebollas de tal manera que puedan llorar en privado todas las tragedias que han arrasado a Europa durante esos años. Percatándose de esto, Oskar hace el despliegue más detallado de las habilidades de su tambor. “[C]uando Oskar toca el tambor en el ‘Bodegón de las Cebollas’, tanto él como la audiencia son forzados a un regreso. El remueve a los clientes de las cebollas baratas que prometen una purga rápida y las lágrimas inducidas artificialmente que ofrecen libertad inmediata de las inhibiciones” (Olster, 1982). Oskar muestra el poder del tambor de hacer que la gente regrese en el tiempo (ETH001) e incluso parcha los episodios tristes de la historia, conjurando a la mítica caballería polaca que nunca llegó a defender la oficina de correo el primero de setiembre de 1939 (ETH006). Este episodio reconfirma la metáfora en que el tambor sirve para unificar el tiempo y traer lo inconsciente.

Este despliegue de habilidades hace que Oskar sea reclutado una vez más por Bebra, que lo hace dar espectáculos de viajes temporales por toda Europa, aunque la relación de los dos enanos ya no es buena a raíz del crecimiento de Oskar y de la muerte de Rosvita.

Un elemento mágico aislado a considerar es la muerte de un personaje (Schmuh) por una bandada de gorriones (ETH022). Este representa una actitud de la época a través del pájaro, lo que hace que caiga en el patrón que se define por la metáfora conceptual propuesta, LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES.

Oskar finalmente se involucrará indirectamente en un caso de asesinato al encontrar y conservar un dedo mutilado, cosa que lo hace acabar en el manicomio en el cual se encuentra desde el inicio de la novela escribiendo su historia. Cerca del final Oskar resumirá su historia de la siguiente forma:

“Nací bajo bombillas, interrumpí deliberadamente el crecimiento a los tres años, recibí un tambor, rompí vidrio con la voz, olfateé vainilla, tosí en iglesias, nutrí a Lucía, observé hormigas, decidí crecer, enterré el tambor, huí a Occidente, perdí el Oriente, aprendí el oficio de marmolista, posé como modelo, volví al tambor e inspeccioné cemento, gané dinero y guardé un dedo, regalé el dedo y huí riendo; ascendí, fui detenido, condenado, internado, saldré absuelto; y hoy celebro mi trigésimo aniversario y me sigue asustando la Bruja Negra. – Amén”.

El libro concluye en la nota de que Oskar saldrá de nuevo y seguirá, con su tambor, siendo el artista que puede traer de nuevo lo que parece haberse perdido en el tiempo; que puede extraer desde lo profundo las emociones perdidas de las personas. Sin

embargo lo que marca el final es la referencia a la canción infantil de la Bruja Negra, “cuyo tema es la asignación de la culpa [y] ha sido visto como una reflexión crítica del sentimiento de culpa alemán que usurpó el lugar del análisis histórico eficiente” (Ireland, 1990).

Esta novela invita a la reflexión sobre el tema del dualismo entre el orden y el caos en tiempos de una guerra que parecía mostrar la simbiosis de uno con el otro. A través de un personaje que refleja una sociedad, el autor trata de revivir el pasado y demostrar que este no se ha ido. Que quizás no se pueda ir jamás y que tal vez es necesario que así sea.

El hotel blanco

La novela “El hotel blanco”, del año 1981, se ha convertido en una referencia común para los académicos que estudian el postmodernismo literario así como en un favorito popular. Esta novela del autor D.M. Thomas capturó la atención de la escena literaria desde el año de su publicación, ganando el premio Cheltenham y convirtiéndose en el segundo finalista del prestigioso premio Booker de 1981, habiéndolo perdido ante la novela de Salman Rushdie, “Hijos de la medianoche”, que años después procedería a ganar el premio “Booker of Bookers”, otorgado solo una vez cada veinticinco años al mejor libro que haya ganado el premio Booker en ese cuarto de siglo.

La novela revela la vida de una mujer a través de capítulos que funcionan como capas, cada una representando las mismas cosas pero desde perspectivas diferentes que van aumentando en complejidad. No obstante, la novela no valida todas las perspectivas desde las cuales examinamos el interior de la protagonista, sino que es parcial a una cosmovisión particular que solo se revela por completo hasta el final de la obra. Esto

conlleve ciertas implicaciones para el entendimiento total de la narrativa. Sobre esto, Richard K. Cross (1992) apunta:

“Como ‘Ulysses’ o ‘The Waste Land’, ‘El hotel blanco’ es una instancia de forma espacial. Materiales oníricos surgen de las profundidades psíquicas, alusiones míticas, motivos acústicos, un estudio de caso clínico, cartas personales y profesionales, una celebración de otro mundo, todos se acomodan en su lugar dentro de la progresión narrativa convencional a través del tiempo. Uno debe leer el libro de atrás hacia adelante, con el diseño del todo en mente, para lograr hacer las conexiones adecuadas. Por más que la forma se desvíe del realismo del siglo diecinueve, no deja de ser una representación de la vida, que debe, como Kierkegaard nos recuerda, ser vivida hacia adelante y entendida hacia atrás”.

El prólogo de la novela consta de una serie de cartas que ubicarán al lector en la narrativa y, sutilmente, en el debate epistemológico que subyace a ella. La primera de estas cartas, ficticias, por supuesto, es escrita por Sandor Ferenczi a su amada Gisela, narrándole el viaje que este tomó con Freud y Jung a EEUU en 1909. La carta resalta las tensiones que existen entre ellos, Freud achacándole a Jung un misticismo proveniente de haber nacido cristiano y Jung haciendo varias interpretaciones sobre Freud que molestan al maestro. Si bien después de estas, las cuatro primeras páginas del libro, Jung desaparece por completo, el debate entre estos dos será el enmarcado epistemológico que guiará toda la novela y se debe tomar muy en consideración. Cross (1992) argumenta:

“El rol de Jung en ‘El hotel blanco’ es esencialmente el de un extra; después de la carta de Ferenczi desaparece. (...) [Pero] en el centro de ‘El hotel blanco’ hay una dialéctica en la que Freud, filosóficamente el heredero de Feuerbach, representa la hostilidad de la Ilustración hacia todo lo que le parece superstición, mientras que, contra el racionalismo de Freud, la novela pone en juego las afinidades de Jung, de la heroína de Thomas y –eventualmente se vuelve claro – del autor mismo, con una tradición espiritual mucho más antigua, una tradición que tiene, seguramente, raíces profundas en Palestina y Grecia pero que no es de ninguna forma exclusivamente cristiana”.

Las tres cartas posteriores son una correspondencia del año 1920 entre Sigmund Freud, Sandor Ferenczi y Carl Sachs, donde el primero les remite la creación inventiva que una paciente suya realizó durante su estancia en un spa en las montañas. Esta creación corresponde a un poema escrito entre los pentagramas de la ópera “Don Giovanni” de W.A. Mozart y una versión en prosa de lo que se narra en el poema. Freud se los expone asegurando que esta paciente es un caso que valida lo que ha hipotetizado en su libro “Más allá del principio del placer”. Esas dos composiciones son los capítulos 1 y 2 de la novela. La quinta y última carta está fechada en 1931, de Sigmund Freud a la Secretaría del “Comité Centenario Goethe”, sobre la posible publicación del caso de esta mujer. El caso a ser publicado corresponde con el capítulo 3 de la novela.

Gracias a este prólogo el lector ubica los primeros dos capítulos del libro como la creación ficticia de una paciente descrita como una “histérica sexual” en lugar de ubicarlos como hechos factuales dentro de la narrativa. En principio esto descarta la ubicación de elementos mágicos en esta sección, pero los últimos capítulos de la novela obligarán al lector a reevaluar esta primera parte.

Tanto el poema (capítulo 1) como la prosa explicativa de este (capítulo 2) describen los mismos eventos, aun cuando la prosa realmente no logra aclarar la temática de ambos. Son una narración onírica y sexualmente muy cargada.

Huyendo de un perseguidor no identificado, la mujer narradora y un niño, ambos golpeados y ensangrentados, abren una compuerta. Esto ubica a la mujer en un tren que se dirige hacia “El Hotel Blanco”. El niño desaparece y es sustituido por un hombre que la narración asegura es el hijo de Freud. Este y la mujer empiezan una aventura sexual muy recargada durante el viaje en tren y en su estancia en el hotel blanco, donde se pierde el sentido del tiempo y todo pareciera ser cordialidad a pesar de que en el exterior están ocurriendo inundaciones, terremotos, relámpagos, estrellas que caen del cielo y el incendio de una parte del hotel.

En el hotel blanco hay varios inquilinos que describen distintos fenómenos sobrenaturales. Una mujer que tuvo que pasar por una histerectomía se encuentra con un útero fantasma en el bosque afuera del hotel, así como otra mujer, que se había extirpado el pecho izquierdo, se encuentra con el fantasma de este en el mismo bosque. Mientras tanto, la vida en el hotel sigue siendo idílica. La mujer se hace amiga de los inquilinos y, en una extraña escena, le da de pecho al hijo de Freud, con quien tiene el amorío, a un viejo sacerdote y a varios inquilinos más. En esta nota idílica termina el poema (capítulo 1). El capítulo dos repite todo esto y solamente añade al final que, durante el entierro de las personas que habían perecido durante los desastres naturales ya descritos, la tierra se abre y se traga a todos los presentes. La narradora escapa a este destino por no querer asistir al entierro. Sobre esta nota acaban los primeros dos capítulos, dejando al lector completamente desorientado.

El tercer capítulo, que como ya se explicó es el manuscrito del caso de la autora de los dos capítulos anteriores redactado por Sigmund Freud, nos guía, paso por paso, a través del análisis de la protagonista, en esta sección llamada “Frau Anna G.”.

Esta mujer fue remitida a Sigmund Freud al presentar dolores punzantes y crónicos en el pecho izquierdo y en el útero, y ataques de asfixia asmática que no tenían explicación médica. La mujer es una cantante de ópera divorciada que vive con su tía y que practica el catolicismo.

Freud explora las experiencias de sexualidad temprana de la mujer para encontrar que esta había sido testigo de su madre teniendo un amorío con su tío (que había estado casado con la hermana gemela de su madre, la tía con la cual Frau Anna G. vive).

Con respecto a sus síntomas, Freud asegura que esta, de madre católica y padre judío, se había divorciado de su esposo por ser inconscientemente homosexual. Esto mismo le producía ansiedad ante el concepto de tener un hijo, lo que desencadenaba los ataques de asma al hacer el amor. Freud concluye que este temor a procrear es lo que le produce los dolores en el pecho y en el útero.

Freud también averigua de una experiencia temprana en que Frau Anna G. había sido violada oralmente por un grupo de marineros como la causa de sus síntomas de ahogo. El caso describe que Frau Anna G., si bien reacia en un principio, va aceptando poco a poco las conclusiones de Freud.

En medio del análisis, esta se va a un spa de descanso en Bad Gastein del cual vuelve muy recuperada. En este lugar es donde escribe el poema ubicado en el capítulo 1 de la novela. Ante la petición de Freud de analizar el poema, Anna redacta la prosa ubicada en el capítulo 2. Freud analiza estos con Frau Anna G., interpretando el hotel como el vientre materno, ubicando entre los personajes a Frau Anna G. (representada en la narradora, las mujeres que se habían extirpado el útero y el pecho, una prostituta y cierta

amante muerta), a su padre, a su madre, a su tío, a su ex esposo y a Freud mismo (en el hijo de Freud y en el viejo sacerdote). Asocia el viaje en tren como un deseo de muerte y analiza el idilio del hotel contrastado con los desastres que ocurren afuera como la lucha entre el instinto de vida y el instinto de muerte. Finalmente asume que la recuperación después del retiro en Bad Gastein está basada en que la creación artística le ayudó a afrontar la angustia de no llegar a tener hijos.

Esta sección pareciera estar redactada para que el lector se ubique en medio de las complejidades de la teoría psicoanalítica freudiana en la etapa delicada en la que Freud redacta “Más allá del principio del placer”. Da una interpretación analítica perfectamente pertinente a los síntomas y a las fantasías de Frau Anna G. al punto de que quien lee asume que la explicación freudiana resuelve los enigmas de los primeros dos capítulos.

El capítulo 4 toma lugar unos diez años después, en 1930-1931. La narración, que en los dos capítulos anteriores era en primera persona, pasa a una tercera persona omnisciente intercalada por la correspondencia entre la ex paciente, que descubrimos hasta ahora que se llama Lisa Erdman, y el mismo Freud sobre la posible publicación de su caso.

En la primera de estas partes se repite el patrón de las ocurrencias de los capítulos 1 y 2, sin incluir el final trágico del capítulo 2. Lisa está en un tren hacia Milán. Allí ha de sustituir a la soprano principal, la gran Serebryakova, en una producción de “Eugene Onegin” dado que esta última se había fracturado un brazo. En el tren conoce a un hombre, no obstante no persigue un amorío con este ni conversan por mucho tiempo.

Al llegar a Milán, Lisa es muy bien atendida y se vuelve muy amiga de todo el elenco, incluyendo a la soprano a la cual va a sustituir. Muestra gran cariño y admiración por Vera Serebryakova y bastante agrado por Víctor Berenstein, el barítono que será su

contraparte romántica en la producción, a pesar de que este le produce poco o ningún atractivo romántico.

Su primera presentación como sustituta es un gran éxito. Posterior a esta, en una fiesta que lanzaron en honor de la primera noche de Lisa y la última de Vera, la protagonista se da cuenta de que Víctor y Vera están casados y que Vera está embarazada de este. Cuando en la fiesta llaman a Vera para que cante una última vez, como despedida, a Lisa la vuelve a invadir su síntoma de asfixia, la cual atribuye a las noticias del embarazo de Serebyakova. Lisa se disculpa para ir a dormir y sueña estar frente a una trinchera con muchos cadáveres, entre ellos el de Vera. Es despertada por el teléfono, va a desayunar con Víctor y Vera y finalmente Vera se despide para abordar un tren hacia su hogar en Kiev.

Durante su etapa en Italia, Lisa tiene una crisis religiosa. No tanto ante el concepto de Dios sino más bien contra principios del catolicismo. Víctor es un hombre de apoyo para ella, proponiéndole ir a Como, donde las estrellas le inspiran a él un sentido religioso. Ambos toman un tren hacia el lugar, donde Víctor le habla de la pérdida de su primera esposa y su hijo, cosa que hace sentir a Lisa profundamente incómoda. En la noche Víctor le planta a Lisa un firme beso en los labios antes de despedirse, sugiriendo que esto era en realidad solo un gesto amistoso que Vera disculparía. Después del beso, Lisa es capaz de abrirse a hablar con Víctor, que está interesado en su pasado “medio judío”. Este viaje a Como la restaura para afrontar las últimas dos semanas de la producción, pero la última semana finge tener una migraña, por lo cual es sustituida por Lucía, su remplazo.

Antes de que Víctor vuelva a Kiev, Lisa y este hacen el amor una noche en que, para sorpresa de Lisa, esta no sufre de sus síntomas. Ella lo interpreta como una derivación lógica del análisis de Freud, habiéndolo ya pasado por la menopausia ya no hay

posibilidad de embarazo y esto cancela la ansiedad inconsciente que le produce la posibilidad de tener hijos. Lisa recibe varias cartas de Víctor y Vera, quienes aún están esperando el nacimiento de la criatura. Lisa finalmente es sorprendida por una carta en la cual Víctor le cuenta que Vera murió en labor de parto, pero que el niño sobrevivió.

Después de esto, mientras Lisa está sumamente acongojada por la muerte de Vera Serebryakova, vuelven sus síntomas de dolor pélvico y en el pecho izquierdo, los cuales habían desaparecido por años. En medio de esto, Lisa se entera del caso Kürten por los periódicos, un hombre que es condenado a muerte por matar mujeres y niños. El caso le inspira un fuerte desagrado hacia la pena capital.

En este punto empieza a aparecer la correspondencia entre Freud y Erdman, dado que el primero quiere publicar el estudio de caso de la última con el “Comité Centenario Goethe”, mencionado en la última carta del prólogo. La relación de estos es cordial y Lisa siempre se muestra muy agradecida por la ayuda que Freud le prestó. Lisa está maravillada con la redacción del caso y está anuente a que Freud publique el estudio, pero confiesa haberle mentido varias veces durante el análisis. Además de esto, esta renuente a los efectos del análisis. Un ejemplo importante es la ansiedad ante la posibilidad de tener hijos. Lisa la atribuye al antisemitismo de su ex esposo en lugar de la posibilidad de ser homosexual. Esta renuencia en las palabras de Lisa:

“En cierta forma usted me hizo quedar fascinada por el pecado de mi madre, y estoy eternamente agradecida con usted por haberme dado la oportunidad de hurgar en ello. Pero no creo por un momento que eso tuviera nada que ver con el que yo estuviera incapacitada por el dolor. Me hacía infeliz, pero no enferma”.

A Freud esto no le preocupa y pretende continuar con la publicación del caso a como está. El subtema más interesante de esta correspondencia está en que Lisa escribe a Freud preguntándole por uno de sus nietos, pues tuvo un presentimiento de que uno de ellos no iba a sobrevivir por mucho tiempo a su madre. Freud responde a esto contándole de la muerte de su nieto Heinz a los cuatro años de edad, afirmando que: “con él, mi vida afectiva llegó a su final” (EHB003). El psicoanalista interpreta esta premonición de Lisa, lo que él llama en “don de Casandra” de esta, como un caso de telepatía: “Mi experiencia con el psicoanálisis me ha convencido de que la telepatía existe. Si tuviera mi vida para vivirla de nuevo, me dedicaría al estudio de este fenómeno”. Sin duda, el autor está basando esta interpretación de su personaje, Sigmund Freud, en dos obras poco estudiadas del Sigmund Freud real: “Sueño y telepatía” y “Psicoanálisis y telepatía”, ambas escritas en 1921 aunque la segunda no se publicó hasta 1941 a instancias de la IPA.

Posterior a esto, Lisa y su tía Magda reciben una invitación para irse a vivir a EEUU con unos ex inquilinos que ellas hospedaron en su casa. Lisa rechaza la invitación de plano, no obstante la tía Magda acepta y estas dos, aunque se mantienen en contacto por correspondencia, no se vuelven a ver.

Tres años después, en 1934, Víctor empieza a cortejar a Lisa por carta, proponiéndole casarse con él y a tomar el rol de madre de Kolya, el hijo de este y Vera Serebryakova, en Kiev. Después de una noche en que volvieron todos sus síntomas, Lisa acepta la propuesta. Se puede notar el paralelismo entre la sustitución que Lisa hace de Vera, primero en la producción de “Eugene Onegin” y después en la propia vida. De hecho, la aceptación a la propuesta de matrimonio de Víctor es redactada por Lisa entre los pentagramas de la ópera antes mencionada.

El capítulo 5 de la historia se ubica en Kiev en el día 29 de febrero de 1941. El lector afín a la historia de la Segunda Guerra Mundial se habrá percatado de que esta es la fecha de la masacre de Babi Yar.

Víctor ha desaparecido de la escena sin que se sepa con certeza qué ha pasado con él. Se puede asumir que perdió su vida cuando los alemanes atacaron y le quitaron control sobre Kiev de los soviéticos diez días antes. El autor intuye que este fue raptado una noche, después de la cual el pelo de Lisa se volvió inmediatamente gris (EHB005). El ejército invasor puso rótulos avisando a todos los judíos que debían presentarse en la estación de trenes con todas sus pertenencias y ropa cálida para ser reubicados, afirmando que los judíos que no se presentaran serían castigados con la muerte.

Si bien Lisa sabía que seguramente los iban a trasladar a un gueto, pensaba que esto era para que no estuvieran en medio de la ofensiva. Pensaba que evacuarían a los judíos primero pues los judíos estaban relacionados con los alemanes.

La mañana antes de salir hacia la estación de trenes, una vecina, Liuba, administradora de un orfanato, le ofrece a Lisa llevarse a Kolya y encargarse de él junto con sus otros niños. Le recuerda a Lisa que ella no tiene por qué ser evacuada dado que ella no es judía. No obstante, Lisa no piensa abandonar su papel de madre y abandonar a su hijo, por lo que se dirige a la estación.

En la estación hay miles de personas y la escena es muy confusa. Al poco tiempo, Lisa se percata de la horrible realidad, reunieron a los judíos para matarlos. Tratando de escapar de la masacre junto con Kolya, ella se acerca a uno de los soldados y le dice que ella no tiene que estar ahí pues no es judía. Logra enseñarle una vieja identificación que dice que su apellido es Erdman y que es Ucraniana. El soldado la saca de la fila pero se reusa a dejar ir a Kolya sin antes ver sus papeles. Mientras Lisa le está tratando de decir que perdió los papeles de su hijo, el soldado revisa su bolso y encuentra un tiquete de

raciones que identifica al niño como judío. Lisa, después de discutir bastante con el oficial, lo convence de que es judía y este le permite volver con su hijo.

Esta es la sección en donde toda la novela cambia sentido. Enfrentada ante el terrible prospecto de la muerte por su hijo, Lisa comprende que su ansiedad ante la posibilidad de tener hijos no era un síntoma de su homosexualidad inconsciente ni su desprecio hacia el antisemitismo de su ex esposo, era una premonición de la horrible muerte que iba a tener que enfrentar por haber adoptado a Kolya (EHB004). El libro lo pone de esta forma:

“Ella se sentía incapaz para ayudar a Kolya. No había nada que hacer sino rezar de forma egoísta para que todos los demás pudieran morir con velocidad misericordiosa y que los que todavía no llegaban pudieran ir a casa. Ella rezó su oración egoísta continuamente. Pero no se arrepintió ni una vez de no haber aceptado la oferta de Liuba de quedarse atrás. Ahora ella comprendía por qué nunca debió haber tenido hijos. Y, sin embargo, el pensamiento de Kolya, su hijo, estando allí con extraños, quizás con ese grupo de niños del orfanato, era cien veces peor que el terror de la muerte”.

Las próximas escenas son sumamente gráficas y grotescas, retratando acertadamente el relato histórico de lo que ocurrió a las víctimas de Babi Yar, testificado los pocos sobrevivientes de la masacre. El autor nos cuenta como, así como el pelo de Lisa se volvió blanco en la noche en que le quitaron a su esposo, muchas de las personas que eran desnudadas y golpeadas envejecían en segundos (EHB005).

Kolya es desnudado y golpeado brutalmente por los soldados lo que hace que su madre trate de protegerlo, consiguiendo que la golpiza continúe en ella hasta que pierde el

conocimiento. Despierta tirada en una fosa junto con otros muchos cuerpos. Unos soldados van pateando y apuñalando los cuerpos con sus bayonetas para percatarse de que todos estén muertos. Estos notan que Lisa todavía está usando un crucifijo y, tratando de arrancárselo, presienten que aun está viva. Para percatarse, un soldado le siembra una patada terrible en el pecho izquierdo ante la cual Lisa logra no emitir sonido (EHB004). Todavía sospechoso lanza otra patada a su pelvis que la rompe, no obstante Lisa aguanta (EHB004). Cuando ya la han dejado por muerta, Lisa entiende que van a cerrar la fosa común. Entonces, en agonía, aterrorizada de la posibilidad de ser enterrada viva como las otras personas en el final del relato que ella escribió (capítulo 2), ruega agonizante que le disparen. Lejos de cumplir su deseo, los soldados pretenden violarla. Sin embargo, el soldado no logra conseguir una erección por lo cual la penetra con su bayoneta hasta matarla.

Empezaremos por analizar el envejecimiento inmediato (EHB005). Este elemento mágico no está enmarcado por ninguna metáfora conceptual conocida, no obstante este estudio propondrá una metáfora conceptual que lo enmarca junto con su metáfora contraria lógica y fundamentará estas posibles metáforas conceptuales nuevas en metáforas conceptuales conocidas.

En pocas palabras, lo que este elemento mágico de envejecimiento instantáneo (EHB005) propone es que las personas envejecen a partir de pasar por una cierta cantidad de dolor. Este concepto no podría sostenerse sin la metáfora conceptual LA VITALIDAD ES UN FLUIDO, que implica que mientras se va perdiendo este fluido se va perdiendo la vida, y la metáfora conceptual LA VIDA ES UN VIAJE, que puede dar a entender que la vejez está cerca del final. Si estas dos se combinan, obtenemos quien se llega rápidamente a la vejez, la conclusión del viaje, perdiendo el fluido de la vitalidad. Sobre esta base, quien pierde vitalidad rápidamente llega a la vejez

rápidamente mientras que quien pierde vitalidad lentamente llega a la vejez lentamente. Así, este estudio propone la metáfora conceptual LA TRISTEZA ES ENVEJECIMIENTO así como su metáfora contraria LA ALEGRÍA ES JUVENTUD. Se recomienda el estudio lingüístico de estas metáforas conceptuales considerando sumamente probable que se encuentren resultados abrumadores.

El desenlace de este capítulo es lo que transforma todo lo que antes se había leído en elementos mágicos. Los primeros dos capítulos, que el lector empieza asumiendo que son el producto de la imaginación de una “histérica sexual”, se convierten en un recuento preciso de lo que todavía no ha ocurrido (EHB002). Un elemento mágico que coincide con la metáfora conceptual EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

El hotel blanco, interpretado por Freud como un útero, resulta ser un lugar intemporal en donde Lisa se puede poner en contacto con lo que ocurrirá en el futuro (EHB001). Un lugar inconsciente donde el tiempo no es lineal (Lougy, 1991) al que Lisa accede, según el capítulo 1, a través de una puerta en el suelo. Esto retoma una vez más, de manera indirecta como ocurre en “Cien años de soledad”, el patrón basado en la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO.

El autor nos confirma el don premonitorio de Lisa, tanto en la forma del presentimiento con el nieto de Freud, Heinz (EHB003), como con sus “síntomas premonitorios” (Foster, 1994; Cross, 1994; Lougy, 1991; Hughes, 1985) (EHB004).

Estos elementos mágicos merecen ser estudiados con cuidado, dado que no coinciden con el patrón encontrado en varias otras novelas relacionando la vista con el conocimiento del futuro. En este caso, el futuro no es algo que se puede “ver”, sino que se manifiesta en el cuerpo. Esto no calza con ninguna metáfora conceptual conocida (se tendría que proponer una metáfora de la forma EL FUTURO ES UN SÍNTOMA

CORPORAL), mas sí se puede relacionar con otro ejemplo en la literatura clásica que, parece ser, el mismo autor sugiere.

En la mitología griega existen ciertos dioses que pueden conocer el futuro, conocidos como los “dioses oraculares”. Estos dioses recibían el título de “panoptes” (que todo lo ve) y el caso más conocido es el del dios Apolo (“Apolos panoptes”). Apolo, que conoce el futuro, lo “ve” venir y puede prepararse para él. Este caso calza con el patrón encontrado que relaciona el conocimiento del futuro con el sentido de la vista. No obstante, según la mitología, no es Apolo quien predice el futuro en el oráculo. Lo predecían mujeres altamente drogadas y consideradas locas, que enunciaban, sin entender, lo que Apolo les transmitía para que los sabios lo interpretaran. El caso de Casandra, mencionado por el personaje Freud sobre el don premonitorio de Lisa Erdman, hace alusión al personaje mitológico Casandra, una pitonisa maldita por Apolo, condenada a conocer el futuro sin entenderlo y sin que nadie le hiciera caso.

Pareciera que sobre esto D.M. Thomas está haciendo un juego de paralelos. Está poniendo a Lisa Erdman en el papel de la pitonisa y a Sigmund Freud en el papel del sabio que interpreta el futuro, aunque, en este caso, el sabio lo hace mal. Como en el caso de Casandra, el sabio no la entiende. Richard K. Cross (1992) apunta sobre esto:

“El libro de Thomas pivota sobre las formas alternas en que se pueden interpretar los síntomas histéricos de la protagonista. ‘Mitologicamente’, el novelista observa, ‘la histeria estaba asociada con los poderes de premonición –el Oráculo de Delfos y Casandra. ¿No podría ser que algunas de las histerias tratadas por Freud fueran aprehensiones del futuro en lugar de supresiones del pasado?’”.

Claramente, D.M. Thomas es crítico de la figura histórica de Sigmund Freud en esta novela (Cross, 1992; Muñoz, 1985; Cornier, 2001; Lougy, 1991) y favorece una aproximación más jungiana (Cross, 1992; Hughes, 1995; Lougy, 1991), culminando con su conclusión al capítulo 5:

“El alma del hombre es un país lejano, al cual no es posible aproximarse ni explorar. La mayor parte de los muertos eran pobres y analfabetos. Pero cada uno de ellos había soñado sueños, visto visiones y tenido experiencias increíbles, aún los bebés de brazos (quizás especialmente los bebés de brazos). A pesar de que la mayoría de ellos nunca vivió fuera del barrio de Podol, sus vidas e historias eran tan ricas y complejas como la de Lisa Erdman-Berenstein. Si un Sigmund Freud hubiera estado escuchando y tomando notas desde el tiempo de Adán, todavía no hubiera explorado completamente a un solo grupo, incluso a una sola persona”.

No obstante, no se puede considerar que el libro sea simplemente una masiva crítica a Sigmund Freud como hacen algunos críticos como Magali Cornier Michael (2001) o Susanne Kappeller (1984). A pesar que la novela favorece esa visión más “mística” que Freud le achaca a Jung en el prólogo, todo el ramaje de esta versa sobre la colisión entre los instintos de vida y de muerte de Freud. El mismo autor, que nunca desperdicia una palabra en su novela, empieza el libro escribiendo esta nota aclaratoria a la novela:

“No se puede viajar lejos dentro del paisaje de la histeria –el terreno de esta novela – sin encontrarse con la majestuosa figura de Sigmund Freud. Freud se vuelve una de las dramatis personae, de hecho, como el descubridor del grande

y hermoso mito moderno del psicoanálisis. Por mito quiero decir una expresión poética y dramática de una verdad oculta; y poniendo este énfasis, no es mi intención cuestionar la validez científica del psicoanálisis”.

Esto se vuelve especialmente cierto para acabar la novela. En el capítulo 6 se presenta una visión sobrenatural de la consecuencia de este argumento.

El capítulo 6 es, para la enorme mayoría de personas que estudia la obra, la parte más problemática de esta. Esto es porque toma la masacre de Babi Yar en la estación de trenes como punto de partida para retomar el patrón que se ha repetido capítulo tras capítulo: un viaje en tren donde la protagonista se dirige hacia un Hotel Blanco “que es símbolo del poder del amor, que puede transformar el pecado en ‘blancura’, la destrucción en creación y el egoísmo en solicitud” (Granofsky, 1986). El problema es que esta vez el patrón es emprendido después de la muerte (EHB006).

El último capítulo de la novela narra el viaje en tren en que Lisa se dirige hacia “El Campo” en Jerusalén. Con ella están Kolya, Víctor, Vera, el asesino Kürten e incluso el mismo Sigmund Freud, aunque este último parece estar hambriento y confundido. En el tren Lisa encuentra también a su madre, a quien perdona por los fallos que encontró en el análisis con Freud. En este punto ambas se dan de beber de pecho la una a la otra.

Este acto solo se puede interpretar tomando en consideración toda la novela. Este capítulo de redención es la forma en que el autor pone en perspectiva su propia interpretación de un instinto de vida que pudiera balancearse con las horripilantes consecuencias del instinto de muerte narradas en el capítulo anterior. Aunque, claro, esta versión de los instintos de vida y de muerte está mezclada con el concepto de inconsciente colectivo de Jung y una visión metafísica de la vida después de la muerte (Hughes, 1985). El efecto que esto tiene para con los lectores materialistas es

contundente, pues reafirma la triste conclusión que Sigmund Freud da al final de “El malestar en la cultura” (Freud, 1997c):

“Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación, de su infelicidad y su angustia. Sólo nos queda esperar que la otra de ambas ‘potencias celestes’, el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas, ¿quién podría augurar el desenlace final?”

El acto de madre e hija amamantándose mutuamente es una forma de expresar una manera extrema del instinto de vida en el símbolo clásico del valor de la “Carità Romana” (Muñoz, 1985), expresada pictóricamente y mitológicamente en la figura de una mujer dándole de pecho a su padre que muere de hambre. Representaciones gráficas antiguas de este concepto son abundantes, encontradas en vasijas, platos, monedas e incluso en un muro hallado en la excavación de Pompeya (pintada en siglo I d.C.):



Figura 4: *Representación gráfica del concepto de “caridad romana” según un fresco encontrado en la excavación de Pompeya.*

Este símbolo se complementa con un giro en la historia. En lugar de dar de comer al padre hambriento, representado en Sigmund Freud, como había hecho con el viejo sacerdote (interpretado como Sigmund Freud en la novela) en el capítulo 2, favorece la visión jungiana de la muerte. Hughes (1985) lo cita con respecto a esto: “Jung habló en sus reflexiones sobre la vida después de la muerte. ‘La Muerte’, decía, ‘es en realidad un pedazo escabroso de brutalidad; no tiene sentido pretender lo contrario... Desde otro punto de vista, sin embargo, la muerte aparece como un evento alegre. En la luz de la eternidad, es una boda, un *mysterium coniunctionis*. El alma adquiere, por así decirlo, su mitad faltante, logra la plenitud””.

El capítulo 6 confirma el símbolo del “Hotel Blanco” como un lugar primigenio, en donde se mezcla el pasado y el futuro, el consciente con el inconsciente (EHB001) (EHB006). Esto hace del concepto del “Hotel Blanco” más que una ideación de la

imaginación de Lisa y lo convierte en un evento mágico real para la narrativa, respaldando la interpretación que ya se le dio a este.

Con esta conclusión agridulce acaba una novela que, a partir del “gran y bello mito moderno del psicoanálisis” explora uno de los muchos capítulos oscuros del siglo XX, cuestionando y poniendo en perspectiva nuestra forma de entenderlos.

El perfume

La novela de 1985 “El perfume: Historia de un asesino” es la más reconocida y estudiada del autor Patrick Süskind. La novela “construye una narrativa que expone los mecanismos epistémicos de la cultura de la Ilustración trasplantando dichos mecanismos al reino alienante del olfato” (Gray, 1993).

La obra relata la vida de Jean-Baptiste Grenouille, descrito en la primera página del libro como:

“uno de los hombres más geniales y abominables de una época en que no escasearon los hombres abominables y geniales. (...) Se llamaba Jean-Baptiste Grenouille y si su nombre, a diferencia del de otros monstruos geniales como De Sade, Saint-Just, Fouché, Napoleón, etcétera, ha caído en el olvido, no se debe en modo alguno a que Grenouille fuera a la zaga de estos hombres célebres y tenebrosos en altanería, desprecio por sus semejantes, inmoralidad, en una palabra, impiedad, sino a que su genio y su única ambición se limitaba a un terreno que no deja huellas en la historia: al efímero mundo de los olores”.

Richard T. Gray (1993) explica que: “la historia anecdótica del inodoro Grenouille y su nariz hipersensible actúa como un mecanismo ficticio que lanza los prejuicios y obsesiones del pensamiento ilustrado al panorama crítico. En esta parábola del demonio olfativo que destruye criaturas vivientes para capturar y controlar sus ‘espíritus’ o ‘esencias absolutas’, Süskind dramatiza las consecuencias de la dialéctica destructiva de la razón ilustrada”. Esto es un buen resumen de la interpretación más aceptada por la crítica, paralelos a esta se pueden encontrar en los trabajos de Fleming (1991) o Milne (1999).

Así mismo, Gray (1993) sugiere que la obra se divide naturalmente en cuatro segmentos, los cuales facilitan la comprensión de esta y la agudeza de la crítica al racionalismo contrastándolo con la pasión artística:

“El primer segmento de la novela (capítulos 1-8) relata el nacimiento y la infancia temprana de Grenouille. La segunda sección (capítulos 9-22) lidia con el aprendizaje de Grenouille con el perfumista Giuseppe Baldini y termina con la adquisición de Grenouille de sus papeles de oficial artesano, su salida de Paris y la catástrofe que se cierne sobre Baldini. La tercera sección (capítulos 23-34) retrata la retirada de Grenouille del mundo hacia el reino de sus fantasías olfatorias, su subsecuente regreso a la civilización y sus experiencias como conejillo de indias del Marqués de La Taillade-Espinasse. La cuarta parte (capítulos 35-50) muestran el perfeccionamiento de las habilidades perfumistas de Grenouille, su triunfo sobre Antoine Richis en la competencia por la posesión de la hija de Richis y la metamorfosis olfativa de la ejecución de Grenouille en un rito bacanático. Esta sección concluye con un capítulo que recuenta el retorno de Grenouille a su lugar de nacimiento, el Cementerio de Inocentes en

Paris. Aquí él [se unge con] su aura artificial, el perfume perfecto, inspirando a un gentío con la misma pasión mortífera que lo ha motivado a través de su vida, haciendo que la gente lo desmiembre y lo devore”.

Seguiremos estos segmentos para realizar el análisis de la novela. El primer segmento inicia narrando el nacimiento de Jean-Baptiste Grenouille en el Cementerio de los Inocentes, lugar que después de albergar millones de cadáveres podridos de diferentes épocas es convertido en un mercado de víveres. Allí la madre de Jean-Baptiste trabaja en un puesto de pescado y cuando inició labor de parto en un día peculiarmente maloliente, se inclinó detrás del mostrador y dio a luz. Ya lo había hecho cuatro veces antes, en las cuales la criatura nacía muerta o medio muerta y, al no distinguirse mucho de las tripas de pescado, era barrida al final del día y desechada. La madre de Jean-Baptiste no quería tener hijos para conservar su figura y eventualmente casarse. Su plan es arruinado pues el recién nacido Jean-Baptiste da un gran poderoso grito que hace que lo rescaten y que, rápidamente, ejecuten a su madre.

El bebé es entonces entregado a la nodriza Jeanne Bussie, acordando que se le pagaría tres francos semanales por su cuidado. Bussie soporta al infante por mucho tiempo, pues Jean-Baptiste tiene un apetito demasiado voraz y, además de esto, no tiene ningún olor en lo absoluto (EEP002). Esta lo devuelve al sacerdote que se encargaba de su pago, el padre Terrier, quien es descrito como un hombre culto, con estudios en teología, filosofía, botánica y alquimia y que es, por sobre todo, un racionalista.

El diálogo entre Jeanne Bussie y el padre Terrier es relevante pues funciona como una confrontación entre la razón y el instinto. Jeanne Bussie, quien no tiene educación, se percata de que hay algo malo con el niño, algo “demoníaco”, en el hecho de que no despida ningún olor mientras que para el padre Terrier es lógico que si el niño no huele

a nada es porque está sano. Finalmente el padre Terrier se queda con el niño, pero pronto ya no lo puede soportar. Para el sacerdote es insoportable darse cuenta de que el niño puede olerlo a él, “escudriñarlo” a él (EEP003) sin que él mismo pueda conocer nada del niño a través del olfato. Pronto Terrier entiende la posición de Bussie, tentado a llamar al niño demonio o monstruo por el hecho de no poder olerlo. Lo lleva lejos donde una tal madame Gaillard quien acepta niños de todas las edades mientras alguien pague por su hospedaje. El sacerdote paga un año por adelantado y, al volver a casa, lava la ropa que estuvo en contacto con Grenouille.

Hasta aquí hay dos elementos mágicos que serán relevantes a través de toda la novela: el hecho de que Jean-Baptiste no despiden ningún olor y eso produce repulsión en la gente (EEP002) y el hecho de que Jean-Baptiste tiene un olfato privilegiado con el cual puede “escudriñar” a las personas. Conocer por el olfato elementos que la gente no puede ocultar ni disfrazar (EEP003). Estos dos elementos están ligados entre sí, a partir de la metáfora conceptual que se ha sugerido en secciones anteriores según la cual EMPATIZAR ES OLER. La falta de olor del niño Jean-Baptiste (EEP002) es repulsiva en la misma forma en que un ser humano frío que no muestra ninguna emoción nos es repulsivo. Las conexiones emocionales son importantes para percibir la “humanidad” de las personas y, de acuerdo con la metáfora, dado que el bebé no despiden ningún olor tampoco despiden emociones con las cuales se le pueda identificar con un ser humano y es, más bien, identificado como un demonio o un monstruo. Por otra parte, el bebé cuenta con un olfato prodigioso (EEP003) que “escudriña” al padre Terrier. Este tema, en el cual el olfato prodigioso de Grenouille representa un medio para irrumpir en lo más central de las personas, se irá delineando mejor cuanto más se avanza en la obra.

Madame Gaillard será la cuidadora perfecta para Grenouille, dado que esta perdió el sentido del olfato después de una golpiza que le administró su padre en la infancia. Así

como el olfato prodigioso de Grenouille le representará un método para conocer a las personas a profundidad, la falta de olfato de madame Gaillard viene acompañada de una incapacidad para hacer contacto con la gente. Según la novela: “De niña había recibido de su padre un golpe en la frente con un atizador, justo encima del arranque de la nariz, y desde entonces carecía del sentido del olfato y de toda sensación de frío o calor humano, así como de cualquier pasión”. Esta es descrita como una mujer “pobre de espíritu”, que “interiormente estaba muerta” (EEP001). Ella utiliza apenas la mitad de lo que se le pagaba por cuidar de los niños para cuidarlos y la otra mitad la ahorra para obtener una pensión para el final de su vida y poder morir en su casa en lugar de en un asilo como lo había hecho su esposo. Este otro un ejemplo en la novela en que, fuera del personaje principal, se relaciona el olor con la humanidad; el olfato con la sociabilidad. Estos elementos refuerzan el patrón establecido a partir de la metáfora conceptual sugerida por este estudio EMPATIZAR ES OLER.

La infancia de Grenouille con madame Gaillard es descrita como dura, y revela mucho del carácter del personaje. Se nos dice que en su infancia sobrevivió a una alimentación muy deficiente comiendo la comida podrida que madame Gaillard le proporcionaba. Se nos dice que sobrevivió “al sarampión, la disentería, la varicela, el cólera, una caída de seis metros en un pozo y la escaldadura del pecho con agua hirviendo”. Se nos dice que el amor y la ternura eran cosas completamente innecesarias para Jean-Baptiste, pues se nos explica el fundamento del grito de llanto que le salvó la vida en su infancia:

“El grito que siguió a su nacimiento, el grito exhalado bajo el mostrador donde se cortaba el pescado, que sirvió para llamar la atención sobre sí mismo y enviar a su madre al cadalso, no fue un grito instintivo en demanda de compasión y amor, sino un grito bien calculado, casi diríamos calculado con

madurez, mediante el cual el recién nacido se decidió contra el amor y a favor de la vida. En aquel momento habría podido elegir la segunda posibilidad que se le ofrecía, callar y recorrer el camino del nacimiento a la muerte sin el desvío de la vida, ahorrando con ello muchas calamidades a sí mismo y al mundo, pero tan prudente decisión habría requerido un mínimo de generosidad innata y Grenouille no la poseía. Fue un monstruo desde el principio. Eligió la vida por pura obstinación y por pura maldad”.

Hay dos elementos mágicos que se manifiestan aquí y que debemos analizar. El primero es la resistencia física inhumana de Grenouille (EEP007) y el segundo es la conciencia madura que este mismo ostenta desde el nacimiento (EEP011).

Como hemos analizado en las otras novelas, la longevidad o la resistencia inhumana usualmente funcionan como hipérboles que apuntan a que la vida misma del personaje representa algo más que la vida de una persona. En el caso de Grenouille, su resistencia física inhumana (EEP007) apuntará a que este representa en su persona a una serie de ideales culturales, o, más bien, a una evolución del proceso artístico. Su conciencia fría y calculadora desde el nacimiento (EEP011) señalará, como lo señaló también en el caso de Oskar en “El tambor de hojalata”, este mismo punto. La comparación de Jean-Baptiste Grenouille con Oskar Matzerath es un punto de encuentro común entre la crítica. Donahue (1992) la resume de la siguiente manera:

“La conciencia madura del niño desde el nacimiento, su vitalidad desafiante, su rechazo hacia las emociones y su percepción cínica y calculadora de sus propios intereses (...) traen a la memoria al personaje de Oskar Matzerath en “El tambor de hojalata” de Günter Grass. En ambos casos, las descripciones del

ambiente histórico culminan en la narración de un nacimiento que introduce, como protagonista, a un niño prodigio completamente desarrollado [mentalmente] con un egotismo malicioso”.

Además, se puede señalar cómo Grenouille, al mismo tiempo que es descrito como alguien que no posee ningún olor (EEP002) también se describe como alguien que no tiene emociones. De la misma forma en que madame Gaillard no puede percibir emociones al no poder percibir olores, Grenouille, que no despide ningún olor, tampoco parece proyectar emoción alguna. Grenouille vivía encerrado en sí mismo y en el conocimiento de los olores que lo rodeaban. Despreciaba completamente la conversación o la interacción humana. La importante contextualización que la relación de Grenouille con Gaillard aporta se describe en la novela diciendo: “Cualquier otra mujer habría echado de su casa a este niño monstruoso. No así madame Gaillard. No podía oler la falta de olor del niño y no esperaba ninguna emoción de él porque su propia alma estaba sellada”.

En cambio, los otros niños estaban aterrados de Grenouille. Lo trataron de asesinar varias veces pero, de alguna forma, Grenouille siempre sobrevivía, por lo cual eventualmente lo descartaron pensando que era indestructible.

Durante su infancia Grenouille apenas y si daba señales de que sabía hablar. Esto pues el centro de todo su razonamiento y desarrollo está en su magnífico sentido del olfato, con el cual puede ubicarse en la oscuridad así como encontrar cosas a través de grandes distancias (EEP003). Dado que el olfato no es ideológico o ilusorio, es un sentido absolutamente material, todas las palabras abstractas, especialmente las que tenían una connotación ética o moral, eran un sin sentido para Grenouille. Esta contraposición

entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de los olores tomará proporciones más y más mágicas con el transcurrir de la novela (EEP004).

Para cuando Jean-Baptiste cumple los ocho años madame Gaillard deja de recibir el pago por su estadía. Gaillard entonces lleva a Jean-Baptiste donde un curtidor llamado Grimal. Grimal contrata niños pues en su trabajo tiene que lidiar con pieles de animales que muchas veces están infectadas y no quiere arriesgarse a sí mismo o a los artesanos especializados con este tipo de cosas. El trabajo con Grimal era una forma disfrazada de esclavitud, pero Grenouille se da cuenta de la importancia de soportarlo utilizando su nariz (EEP003):

“Después de la primera mirada que dirigió a monsieur Grimal o, mejor dicho, después del primer husmeo con que absorbió el aura olfativa de Grimal, supo que este hombre sería capaz de matarle a palos a la menor insubordinación. Su vida valía tanto como el trabajo que pudiera realizar, dependía únicamente de la utilidad que Grimal le atribuyera, de modo que Grenouille se sometió y no intentó revelarse ni una sola vez”.

De nuevo se marca el patrón que relaciona la detección de las emociones, y el temperamento que surge de ellas, con el sentido del olfato.

Trabajando para Grimal Grenouille se contagia de ántrax maligno, enfermedad que usualmente acababa con sus empleados pero que se presta para que Jean-Baptiste compruebe su resistencia inhumana (EEP007). No obstante, el trabajo con Grimal le da la oportunidad de explorar todos los olores de París, lo cual lo llevará al taller de Baldini, escenario central del segundo segmento de la novela.

Es en estos primeros capítulos donde la novela se enfoca en exponer directamente a la sociedad de la Ilustración y sus valores más que a sus ideales, que serán expuestos en las siguientes tres secciones. Richard T. Gray (1993) comenta sobre esto que: “Las tres personas mayormente responsables del desarrollo infantil de Grenouille –su madre, el padre Terrier y madame Gaillard – representan los valores que Süskind asocia con la sociedad ilustrada a mitad del siglo XVIII: egocentrismo, racionalidad calculadora, falta de emoción, manía por el orden, ‘justicia’”.

Los capítulos del primer segmento de la novela culminan con el encuentro de Grenouille con la muchacha pelirroja que limpiaba ciruelas. Grenouille la descubrió por accidente. Del otro lado de la ciudad se percató del aroma más hermoso que había oído en su vida, lo cual no era pequeña hazaña pues Grenouille se premiaba de conocer todos los aromas de París. Este siguió el aroma hasta encontrarse con la muchacha que despedía el olor. Era pelirroja, de unos trece o catorce años y limpiaba ciruelas en un callejón. La fuente del olor le fue sorprendente, pues usualmente los seres humanos poseían “un olor insignificante o repelente”. Este se convierte en el punto de inflexión en la vida de Grenouille, pues se percató de que:

“...su vida ya no tenía sentido sin la posesión de esta fragancia. Debía conocerla en todas sus particularidades, hasta el más íntimo y sutil de los pormenores; el simple recuerdo de su complejidad no era suficiente para él. Quería grabar el apoteósico perfume como con un troquel en la negrura confusa de su alma, investigarlo exhaustivamente y en lo sucesivo solo pensar, vivir y oler de acuerdo con las estructuras internas de esa fórmula mágica”.

Jean-Baptiste la sorprende con su presencia y, tratando de capturar su aroma, la estrangula. Al tratar de poseer el aroma de la muchacha, Grenouille la había matado y había terminado con la fragancia. Este encuentro es el que le dará sentido a la vida del protagonista, quien ahora:

“Había encontrado la brújula de su vida futura. Y como todos los monstruos geniales ante quienes un acontecimiento externo abre una vía recta en la espiral caótica de sus almas, Grenouille ya no se apartó de lo que él creía haber reconocido como la dirección de su destino. Ahora vio con claridad por qué se aferraba a la vida con tanta determinación y terquedad: tenía que ser un creador de perfumes. Y no uno cualquiera, sino el perfumista más grande de todos los tiempos”.

Este pasaje da justificación a la interpretación más común que se le da al personaje de Grenouille desde este momento, el de un representante del artista en su esfuerzo por capturar la belleza (Gray, 1993; Fleming, 1991; Donahue, 1992; Milne, 1999). A partir de este punto Grenouille empezará un camino que le pueda dar las herramientas para reproducir y aumentar la fragancia de la joven pelirroja, y “[e]l progreso de Grenouille en el arte de la perfumería es paralelo a la progresión del arte del clásico hasta el modernista, culminando en la estética de la comodidad de la industria cultural” (Gray, 1993).

La búsqueda de perfeccionar el arte de la perfumería será el objetivo de Grenouille durante el resto de la novela, dividiéndola en los tres segmentos que siguen a partir de un patrón que Fleming (1991) describe de la siguiente forma:

“El patrón del libro de Süskind como un todo es el de un número de clímax, comprensibles solo si los vemos como períodos de crisis artísticas que Grenouille resuelve, al menos por un tiempo, al involucrarse en un acto de expresión. Yo cuento tres clímax principales, todos los cuales siguen a crisis de expresión artística. Los tres se caracterizan por períodos de aislamiento que terminan en un retorno (perverso) al mundo de los humanos y ocurren en una escala de seriedad en aumento”.

Tomando esto en cuenta podemos asumir que el personaje de Grenouille, con su resistencia hiperbólica (EEP007) viene a representar el proceso artístico en medio de la Ilustración. Esto hace que Grenouille se pueda ubicar en el patrón basado en la extensión ya argumentada de la metáfora conceptual LAS IDEAS IDEAS SON PERSONAS: LA CULTURA ES UNA PERSONA.

El segundo segmento de la novela, y el primero en corresponder con esta búsqueda artística, se manifiesta en la oportunidad que tiene Grenouille de conocer a Guiseppe Baldini. Baldini es un viejo perfumista en descenso que tiene su casa, tienda y taller en un puente. En esta casa Baldini alberga la mayor cantidad de fragancias en París. Después de que Grenouille es enviado a esta tienda a entregar unos cueros por parte de Grimal para ser infundidos con cierta esencia, el protagonista le hace una demostración de sus talentos a Baldini, logrando reproducir, con las esencias del taller, el perfume de su principal rival, perfume que el mismo Baldini no había podido descifrar. Más allá, Grenouille sin esfuerzo mejora el perfume al punto de que este desata una masiva regresión emocional en Baldini (EEP006). El viejo perfumista procede al día siguiente a comprarle a Grimal el contrato de Grenouille y, cuando Grimal sale a celebrar, la desgracia cae sobre él y muere (EEP009).

El recorrido emocional de Baldini coincide con los resultados de los experimentos del psicólogo soviético Pyotr Zinchenko (1984), discípulo de Lev Vigotsky y Alexei Leontiev. Este expone la influencia particularmente poderosa que el sentido del olfato tiene en la “memoria involuntaria”. La remembranza detallada e involuntaria a partir del sentido del olfato, popularmente conocida como el “efecto Proust”, puede explicarse fisiológicamente y esto, a su vez, puede estar fundamentado en el pasado evolutivo de nuestra especie. La descripción de la reacción de Baldini ante el perfume preparado por Grenouille es una forma hiperbólica de las reacciones de las cuales participamos todos los seres humanos. Este tema se discutirá ampliamente en la discusión.

Baldini hace de Grenouille su aprendiz y se dedica a explotar su gran talento comercialmente. El problema es que Grenouille solo puede mezclar instintivamente las fragancias del taller para crear perfumes y, por lo tanto, no tiene idea del concepto de medidas, cantidades, formas y demás. Baldini le enseña sobre estas de tal manera que pueda guardar las recetas de Grenouille y hacer mucho dinero reproduciendo los perfumes. Este plan funciona a la perfección. Pronto Baldini se vuelve el perfumista más famoso de todo París.

Grenouille, a cambio, aprende sobre la presión y la destilación como método para extraer los olores; con lo cual espera aprender a recrear el perfume de la muchacha pelirroja. Gran decepción se lleva al darse cuenta de que con los métodos de Baldini no puede destilar olores como los del vidrio o los del cobre, imperceptibles para personas normales pero perceptibles para la nariz mágica de Grenouille. Esta decepción hace que caiga gravemente enfermo, al punto de que el cirujano no le calcula más que un par de días de vida. Baldini, frustrado por perder su mina de oro, llora la posible pérdida de su aprendiz. Acompañando a Grenouille en lo que considera será su lecho de muerte, el aprendiz le pregunta si existen otros métodos para extraer el olor de un cuerpo. Baldini

le confiesa que sí existen y que se pueden aprender en la ciudad de Grasse en el sur de Francia. Grenouille recupera su salud en una semana (EEP007).

Para ir a Grasse a aprender los nuevos métodos, Jean-Baptiste Grenouille necesita poseer papeles de oficial artesano. Para conseguirlos convence a Baldini de procurárselos a cambio de una gran cantidad de fórmulas que elabora en el lapso de tres años y la promesa de no reproducir dichas fórmulas ni de regresar a París mientras Baldini viva.

Una vez que Grenouille se va, Baldini celebra, vuelve a su casa y se echa a dormir para no despertar jamás, pues se destruyen los pilares que sostienen el puente que sostenía su casa y Baldini muere enterrado (EEP009).

Por su parte Grenouille, mientras se dirigía a Grasse, encuentra gozo en alejarse de los olores sofocantes de los seres humanos en París. Tanto que, en lugar de encaminarse a Grasse como había planeado, se deja guiar por su nariz más y más lejos de la civilización.

El segundo segmento de la novela expone al protagonista a la influencia de Baldini, un perfecto ejemplo del artista clasicista que fundamenta su expresión en la repetición de fórmulas rígidas pero funcionales. Grenouille, quien antes de conocer a Baldini no contaba con más que con inmensas cantidades de crudo talento, es enriquecido por la experiencia con el perfumista pues, en palabras de Bruce E. Fleming (1991):

“Técnica sin genio –como es el caso de Baldini – es, como podemos observar, vacía. Sin embargo, por otro lado, es Baldini quien sabe que, si no logra que Grenouille anote mediciones precisas, este momento de genio se perderá para siempre. Y es, después de todo, el charlatán Baldini quien le enseña precisión a Grenouille. (...) Süskind se da cuenta que Baldini y su tipo son necesarios para

servir como contrapeso al fervor del artista además de proveer amortiguamiento contra el mundo, [pero] esta conciencia no elimina lo que parece ser su resentimiento para con gente como Baldini”.

Esta interpretación es respaldada por Gray (1993), quien describe al perfumista diciendo que: “Baldini representa una estética pre-modernista en donde la creación es predicada de la adherencia a un canon; esta concepción estética está ligada a un autoconocimiento profesional informado por la autoridad regulatoria del gremio”.

Así mismo, sobre este segmento, hay que destacar la recuperación milagrosa de Grenouille (EEP007) y retomar la muerte de Grimal y de Baldini inmediatamente después de que Grenouille los abandona (EEP009).

La resistencia física mágica de Jean-Baptiste Grenouille (EEP007) es el resultado de su objetivo en la vida. Esto señala una vez más a la función alegórica del personaje. En el primer segmento de la novela, el autor nos describe que el único propósito de Grenouille es seguir con vida, cosa que logra a través de su increíble resistencia. Este objetivo, no obstante, se vuelve insuficiente una vez que encuentra a la joven pelirroja y decide dedicar su vida a reproducir la fragancia de esta. Cuando el objetivo de su vida se ve frustrado al percatarse de que la prensión y la destilación no son suficientes para lograr su meta, cae gravemente enfermo y lo que logra rescatarlo de la muerte es la conciencia de que todavía hay esperanza para recrear el olor de la chica. La resistencia mágica de Grenouille (EEP007) es efectivamente una hipérbole que señala el papel representativo del personaje y se manifiesta en esta obra con una peculiaridad especial para representar la evolución artística.

Por otro lado, la desgracia que cae sobre quienes son abandonados por Grenouille (EEP009) será un patrón constante por lo que queda de la obra y es un argumento que

da soporte a la función del protagonista de representar a los artistas, sin los cuales la sociedad ilustrada que expone la obra, a juicio del autor, no puede sobrevivir.

En el tercer segmento de la novela, Grenouille, en lugar de ir hacia Grasse como había planeado, se aleja más y más de las sociedades humanas internándose en la montaña, hasta llegar a una cueva en donde el olor de los humanos ya es completamente ajeno. Jean-Baptiste Grenouille se queda dentro de esta cueva por un lapso de siete años (EEP007) que coincide, curiosamente, con la “Guerra de los Siete Años” (1756-1763).

Esta cueva funciona como un “útero”, en palabras del autor, donde Jean-Baptiste Grenouille puede vivir en su mundo interior. Mundo en el que ha guardado todos los olores desde su nacimiento. La narración del mundo interior de Jean-Baptiste nos revela la doble función que el personaje se atribuye de “creador y vengador”. En este mundo él es el “Gran Grenouille” quien crea y destruye a su antojo y es adorado como un dios por todos los seres humanos. Después de estas tareas de dios, Grenouille se retiraba para permitirse “un pequeño entretenimiento en las cámaras de [su] corazón”. Las cámaras de su corazón son un ambiente interno perfectamente delineado:

“Su corazón era un castillo de púrpura situado en un pedregoso desierto, oculto tras las dunas y rodeado de un oasis pantanoso y de siete murallas de piedra. Sólo volando se podía acceder a él. Contenía mil cámaras, mil bodegas y mil elegantes salones, entre ellos uno provisto de un sencillo canapé de púrpura donde Grenouille, que ya no era el Gran Grenouille, sino simplemente Grenouille o el querido Jean-Baptiste, solía descansar de las fatigas del día”.

En este recinto Jean-Baptiste revisaba los olores que había albergado en su vida, servido por los empleados invisibles que había creado en su interior (EEP008). Este

mundo en donde había habitado día a día se destruye después de siete años cuando Grenouille se percata horrorizado de que él no tiene ningún olor propio. Esta conciencia destruye por completo su mundo.

Este episodio en la cueva es interpretado por Grey (1993) como un cambio de dirección en Grenouille, de arte clasicista expuesto en el episodio de Baldini a un estilo Romántico. En sus propias palabras:

“...en lugar de viajar a Grasse para completar su educación técnica, Grenouille se encamina a un viaje Romántico hacia su interior, refugiándose por la duración de la “Guerra de los Siete Años” en una cueva donde está aislado de los efluvios de la civilización. (...) [Pero] el retiro Romántico-estético de Grenouille al santuario de su imaginación termina súbitamente con una ‘catástrofe interna’ precipitada por el entendimiento de que, fuera de todos los olores que había catalogado, le hacía falta uno: el suyo propio. (...) En el universo ficticio de ‘El perfume’, carecer de olor es carecer de esencia, y el final de la fase Romanticista de auto-obsesión de Grenouille es el descubrimiento de que él no tiene esencia”.

Fleming (1991) argumenta sobre el significado de la yuxtaposición entre el modelo Romanticista de Grenouille y la violencia de la “Guerra de los Siete Años” fundamentando el valor de esta sección con el sentido de la remembranza que existe tanto en “El tambor de hojalata” de Günter Grass y “En busca del tiempo perdido” de Marcel Proust:

“Tiene sentido también que este episodio, que dura siete años –coincidiendo con la Guerra de los Siete Años – es la sección más proustiana de toda la novela. (Esta combinación de introversión con agitación política es la misma irónica yuxtaposición de lo personal con lo político que Grass usa de forma tan exitosa en ‘El tambor de hojalata’. (...) Süskind, o al menos Grenouille, comparte con Proust la convicción de que la remembranza de la realidad es mejor que la experiencia de ella, porque la remembranza está bajo el control del individuo”.

Dos elementos mágicos nos conciernen en el episodio de la cueva: la dureza mágica de Grenouille (EEP007) que funciona claramente como una hipérbole que soporta el patrón fundamentado en la estructura propuesta LA CULTURA ES UNA PERSONA y el descubrimiento interior en la cueva (EEP008) que corresponde con precisión a los demás eventos similares encontrados en las obras anteriores (la Caverna del Encuentro, el cuarto de Melquíades, la casa de Heredia el francés, las cuatro faldas y el mismo tambor de hojalata), eventos que se fundamentan en la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO.

Tras salir de la cueva, Grenouille, con uñas, pelo, barba y cuerpo de quien no ha salido de una cueva en siete años, encuentra su camino hacia la residencia del Marqués La Taillade-Espinasse, quien se presta para representar al científico superficial de la cultura de la Ilustración que, para comprobar sus teorías, acude a ilusiones estéticas más que a comprobaciones empíricas (Gray, 1993). La teoría de La Taillade-Espinasse es que estar cerca de la tierra expone a las personas a vapores que las degradan mientras que las alturas proporcionan bienestar. Para comprobar esto, el Marqués contrasta al Grenouille recién salido de la cueva con el mismo individuo después de ser bien bañado, vestido,

alimentado y, por supuesto, perfumado. Este encuentro es importante para Grenouille pues “lo despierta a la importancia del semblante en las relaciones humanas” (Gray, 1993).

Valiéndose de los recursos de su anfitrión, utilizando elementos tradicionales, Grenouille se da a la creación de varios perfumes de emociones humanas. Esto significa, perfumes que simulan las emociones de quien los utiliza y crea reacciones convenientes en las personas que, a través de oler el perfume, empatizan con el portador (EEP005). Grenouille así fabrica un perfume de “hombre perfumado”, para mezclarse correctamente en sociedad, un perfume de “persona insignificante”, para cuando desea que no le presten atención, un perfume de “persona con prisa”, para cuando quiere que lo atiendan rápido, y un perfume de “persona menor indefensa”, para cuando quiere que se le perciba con ternura y apoyo. Todos logran los efectos esperados por Jean-Baptiste Grenouille, quien ahora reanuda esfuerzos para fabricar ese último perfume basado en la chica pelirroja, un “perfume de ángel” con el que espera obligar a los seres humanos a amarlo con todo su corazón (EEP004). En el mundo de la obra esto es posible pues:

“...los hombres podían cerrar los ojos ante la grandeza, ante el horror, ante la belleza y cerrar los oídos a las melodías o a las palabras seductoras, pero no podían sustraerse del perfume. Porque el perfume era hermano del aliento. Con él se introducía en los hombres y si estos querían vivir, tenían que respirarlo. Y una vez en su interior, el perfume iba directamente al corazón y allí decidía de modo categórico entre inclinación y desprecio, aversión y atracción, amor y odio. Quien dominaba los olores, dominaba el corazón de los hombres”.

Este episodio expone claramente la relación que existe entre todo el enmarcado que hace la obra con el olfato sobrenatural de Grenouille y la metáfora conceptual que este estudio propone: EMPATIZAR ES OLER.

Un detalle más antes de terminar esta sección es que, como de costumbre, la desgracia cae sobre La Taillade-Espinasse una vez que Grenouille lo deja para ir a Grasse (EEP009). Esto sostiene la interpretación que se le ha dado ya a este elemento.

Finalmente, el cuarto segmento de la novela nos muestra a un Grenouille que llega a Grasse, consigue trabajo como oficial artesano extrayendo el perfume de las flores y aprende las técnicas a través de las cuales puede extraer la esencia de seres vivos. Además de esto, Grenouille descubre a Laure Richis, una joven cuyo olor está madurando y que se volverá, eventualmente, superior incluso al olor de la chica pelirroja que limpiaba ciruelas.

En esta sección Jean-Baptiste Grenouille se convierte en un asesino que extrae los olores de 24 muchachas antes de Laure, matándolas en el proceso. Estas muchachas son eliminadas antes y sus olores conservados con anterioridad para darle tiempo a Laure de madurar hasta lograr la perfección de su olor, que será la pieza culminante de este perfume que combinará las 25 fragancias en el “perfume de ángel”.

Los asesinatos previos crean en Grasse el temor de que hay un asesino en serie que mata doncellas. Eso prepara el escenario para la batalla de astucias que se librará entre Jean-Baptiste Grenouille, quien quiere apoderarse de la fragancia de Laure, y Antoine Richis, el hombre más rico de Grasse y padre de Laure quien desea protegerla a partir de deseos incestuosos y los planes beneficiarse de casarla con un hombre importante.

Antoine Richis es la mejor imagen de la racionalidad de la Ilustración (Gray, 1993) y, a diferencia de todos los demás contrapartes que Grenouille ha tenido en la novela, este no es satírico sino respetable y temible en su claridad de pensamiento.

Mientras que el temor del asesino de Grasse crece sin medida, Antoine Richis busca proteger a Laure llevándosela lejos de la ciudad. Grenouille, sin embargo, se vale de su nariz superpoderosa (EEP003) para encontrarla y finalmente consigue su objetivo de extraer la fragancia de Laure y crear el “perfume del ángel” antes de ser descubierto por Antoine Richis y llevado preso para que luego se le condene a ser ejecutado.

La ejecución, no obstante, no se logra llevar a cabo pues Grenouille, aplicándose unas gotas del perfume del ángel conmueve a todos los presentes de su absoluta majestad e inocencia. Todas las personas del pueblo, que se habían reunido para ver la ejecución del asesino de Grasse, se enamoran salvajemente de Grenouille gracias a su perfume y transforman la que hubiera sido una ejecución en una orgía que dura una semana. Incluso el mismo Antoine Richis queda enamorado de Grenouille y lo adora como a un dios, pero, tras el milagro, Grenouille se da cuenta de que lo que quiere no es ser amado, sino odiado. Días después, cuando la gente había despertado de la bacanal en que se habían involucrado, rápidamente declararon a Jean-Baptiste inocente y condenaron en su lugar al que era su supervisor (EEP009), de acuerdo con el patrón de desgracias que recaen sobre los que son abandonados por Grenouille.

Poseyendo el perfume con el cual hubiera podido ser nombrado el mesías o el rey de lo que quisiese, Jean-Baptiste Grenouille se encamina a su lugar de nacimiento, al “Cementerio de los Inocentes” en París y derrama todo el perfume sobre sí mismo, lo que provoca un efecto mil veces aumentado de lo ocurrido en Grasse. Extasiados de amor, los vagabundos del “Cementerio de los Inocentes” se lanzan sobre Grenouille y lo devoran (EEP010). El autor despide su obra con la nota de que este acto por parte de los vagabundos del “Cementerio de los Inocentes” era “la primera vez que habían hecho algo por amor”.

Esta sección nos muestra a Jean-Baptiste Grenouille como un artista modernista, quien abandona las tradiciones, altera la percepción tradicional de las personas y rechaza la idea de un dios compasivo y misericordioso. La interpretación ya realizada de Grenouille como una personificación del proceso artístico facilita la interpretación de los vagabundos devorándolo como un ejemplo más del patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA. Fleming (1991) comenta sobre esto escribiendo: “...el final de la novela se manifiesta inexorablemente de los últimos tres, similares pero progresivos, intentos de entrar en razón con el mundo (...) [,] es precisamente este patrón el que tiene sentido si entendemos este trabajo como una parábola, un estudio del artista (post)romántico”.

Los efectos del “perfume del ángel” de inspirar amor en las personas funcionan claramente a partir del mismo patrón que el resto de los “perfumes de emociones humanas”; sin embargo su elaboración a partir de mujeres hermosas y su efecto, que se parece muy poco al concepto idealizado de amor y se asemeja, más bien, al de la lujuria desenfrenada, llaman la atención. Milne (1999) argumenta al respecto:

“El perfume de Grenouille, en un principio, hace que él parezca hermoso y deseable, aun cuando en realidad él es repelente, tanto física como moralmente, y no posee ningún olor propio. Subsecuentemente, tanto en esta escena como en su análoga que la precede y donde Grenouille utiliza solo un poco de perfume deja claro que el ‘amor’ que los vagabundos parecen sentir es, en realidad, irracional lujuria animal. El final de Grenouille refuerza la línea anti-racionalista en el texto que sugiere –satirizando también la era de la Ilustración en la cual toma lugar – que el mundo instintivo, físico y sensual no puede ser ignorado a favor del puramente intelectual o teórico. Tarde o temprano, las

urgencias de los sentidos y de la carne interfieren con el juicio humano, ya sea como Grenouille, que está conciente de esto, o como los vagabundos, que son engañados por ello”.

El perfume realizado a partir de mujeres hermosas y, en su mayoría, vírgenes que produce lujuria animal pareciera ser un argumento muy apropiado sobre lo que al estado de celo se refiere en el reino animal, estado que los machos perciben a partir del olor. Este tema será explorado a fondo en la discusión.

Sobre esta nota anti-racionalista concluye esta novela que llama a reconocer el lado más primitivo de nosotros mismos; el lado que no se deja engañar por el intelecto y está dominado por las emociones y la pasión. El lado que, de cierta forma antigua y descuidada, está conectado con el olor.

Hijos de la medianoche

La novela de 1981 del autor indio Salman Rushdie sigue dando mucho de qué hablar en los treinta años que han transcurrido desde su publicación. Esta, segunda novela del autor, ganó el premio “Man Booker” del año 1981, posiblemente el galardón más prestigioso en literatura inglesa. Después de eso, el libro ganó el único premio “Booker of Bookers” en el año 1993, compitiendo contra las otras 24 novelas que históricamente han recibido el galardón “Man Booker”. Además, por voto popular, le fue galardonado el premio “Best of the Booker” en el año 2008 (40 aniversario del premio), superando títulos de autores tan célebres como el premio Nobel de literatura J.M. Coetzee, William Golding, Penelope Fitzgerald y Kazuo Ishiguro.

La novela es narrada por su protagonista, Saleem Sinai, desde una cama en una fábrica procesadora de pepinillos en Bombay, India, durante el año 1977. Saleem, convaleciente de una enfermedad que solo él puede sentir, escribe la historia de su vida aprisa, anticipando su propia muerte, enseñando lo que escribe a su enfermera Padma, una mujer con la complexión de una luchadora. Al mismo tiempo que escribe cada capítulo, prepara una receta especial de salsa picante que contiene, en si misma, la historia que narra ese capítulo (AMC015), correspondiendo al patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA.

La novela pretende describir la historia de la India (como colonia inglesa, conformada por lo que hoy es India, Pakistán y Bangladesh), desde principios del siglo XX, pasando por la independencia el 15 de agosto de 1947, hasta 1977, cuando la India estaba sumergida en el infame estado de emergencia impuesto por Indira Gandhi. Si bien esto, la representación de una sociedad en una o varias personas, se puede decir también de la mayoría de las novelas que se han analizado en este estudio, “Hijos de la medianoche” establece la relación entre Saleem, su familia y la “Conferencia de Hijos de la Medianoche” (En inglés “Midnight’s Children Conference”, en adelante referida como MCC) expresamente en la narración. Se cita un ejemplo de esto:

“Yo estaba enlazado con la historia tanto literal como metafóricamente, tanto activa como pasivamente, en lo que nuestros (admirablemente modernos) científicos podrían denominar ‘modos de conexión’ compuestos de ‘configuraciones dualísticamente combinadas’ de los dos pares de adverbios dados anteriormente. Es por esto que los guiones son necesarios: activamente-literalmente, pasivamente-metafóricamente, activamente-metafóricamente y

pasivamente-literalmente, yo estaba inextricablemente entrelazado con mi mundo.

“(…) Con la combinación de ‘activo’ y ‘literal’ me refiero, por supuesto, a todas mis acciones que directamente –literalmente – afectaron o alteraron el curso de eventos históricos seminales, como por ejemplo la forma en la cual proveí a los marchantes del lenguaje de su grito de guerra. La unión de ‘pasivo’ y ‘metafórico’ abarca todas las tendencias sociopolíticas y eventos que, solamente por existir, me afectaron metafóricamente –por ejemplo, leyendo entre líneas en el episodio ‘El dedo índice del pescador’ podrás percibir la conexión inevitable entre los intentos del estado infante de apurarse a la adultez completa y mis propios, tempranos y explosivos, intentos de crecimiento... Siguiendo, ‘pasivo’ y ‘literal’, cuando se unen por un guión, cubren todos los momentos en que los eventos nacionales tuvieron un efecto directo en mi vida y la de mi familia –bajo este título debes archivar el congelamiento de los bienes de mi padre y también la explosión en la Reserva Walkeshwar, que desató la gran invasión de gatos. Y finalmente está el ‘modo’ de lo ‘activo-metafórico’, que agrupa aquellas ocasiones en donde cosas hechas por o a mí fueron reflejadas en el macrocosmos de los asuntos públicos, y mi existencia privada demostró ser simbólicamente una misma con la historia. La mutilación de mi dedo medio es un ejemplo, pues cuando yo fui privado de la punta de mi dedo y sangre (ni Alfa ni Omega) brotó como una fuente, una cosa similar ocurrió a la historia, y todo tipo de cosas empezaron a brotar sobre nosotros; pero como la historia opera en una escala mayor a ningún individuo, tomó mucho más suturarla de nuevo y arreglar el desastre.

“‘Pasiva-metafórica’, ‘pasiva-literal’, ‘activa-metafórica’; la Conferencia de Hijos de la Medianoche fue todas ellas; pero nunca se convirtió lo que yo más quería que fuera; nunca operamos el primero y más significativo de los ‘modos de conexión’. El ‘activo-literal’ nos pasó de largo”.

En este modo de representar la historia nacional o comunal, el lector podrá percatarse de que Rushdie está en deuda con “Cien años de soledad” de Gabriel García Márquez y con “El tambor de hojalata” de Günter Grass. Rushdie mismo reconoce esta deuda. Se puede citar un artículo (Rushdie, 1984) que el autor escribe sobre Grass la naturaleza de esta inspiración:

“Hay libros que abren puertas para sus lectores, puertas en la cabeza, puertas cuya existencia ellos no habían siquiera sospechado. Y además hay lectores que sueñan con volverse escritores (...) [para] estos aspirantes a migrar del Mundo al Libro, hay (si tienen suerte) libros que les dan permiso de viajar, por así decirlo, permiso de convertirse en el tipo de escritores que está en ellos ser”.

Se puede profundizar en la relación de estas tres obras en este u otro artículo del autor (Rushdie, 1989) o en estudios como el de Patricia Merivale (1991), que hace un análisis bastante completo de la relación entre esta novela, “Cien años de soledad” y “El tambor de hojalata”. No obstante, para este estudio es importante aclarar que, si bien “Hijos de la medianoche” tiene raíces fuertes en dos de las otras novelas estudiadas aquí, las relaciones metafóricas que aparecen entre estas no son producto de una “copia carbón”, sino de un ejercicio en el realismo mágico que, cuando se analiza a gran escala, parece ofrecer resultados similares.

Günter Grass considerará a “Hijos de la medianoche” suficientemente importante e innovadora como para releer y estudiar su propia obra a la luz de ella, como menciona en una plataforma no menos importante que su discurso de aceptación del premio Nobel de Literatura (2000). Si los autores en los cuales se ha basado y, claramente, la crítica literaria consideran a “Hijos de la medianoche” como una novela digna de sostenerse por sí misma, este estudio no encuentra razón para no hacerlo.

Una de las innovaciones más importantes de esta novela es precisamente su forma de representar la India, simultáneamente, tanto en la persona de Saleem, como en su familia, como en la MCC. Esto se debe a la naturaleza elusiva de este país (o países) tan heterogéneos que se vuelve realmente extraño considerarlos como una unidad (Su, 2001). La novela, apropiadamente, resume esta naturaleza elusiva de la India que impide que sea representada fácilmente:

“Una nación que nunca había existido previamente estaba por ganar su libertad, catapultándonos a un mundo que, aunque tenía cinco mil años de historia, aunque había inventado el ajedrez y comerciado con el Imperio Medio de Egipto, era sin embargo bastante imaginaria; en una tierra mítica, un país que jamás hubiera existido de no ser por los esfuerzos de una fenomenal voluntad colectiva –excepto en un sueño que todos accedimos a soñar; era una fantasía masiva compartida en distintos grados por Bengali y Punjabi, Madrasi y Jat, y que periódicamente requeriría la santificación y renovación que solo pueden proveer los rituales de sangre”.

Como se ha mencionado, la obra cubre más de setenta años de historia nacional y familiar. Esto lo hace a través de tres “libros” que dividen la novela en tres secciones

temáticas. El primer libro abarca los eventos que llevan al nacimiento de Saleem, así como, metafóricamente, de la India como nación, de 1915 a 1947. El segundo libro abarca la niñez de Saleem hasta que adquiere su adultez y “purificación” durante la Guerra Indo-Pakistaní de 1965. Finalmente, el tercer libro recapitula en la separación de Bangladesh y subsecuente guerra Indo-Pakistaní en 1971 donde Saleem participa, hasta el treinta y un aniversario de la independencia en 1978. Se utilizarán estas mismas divisiones para hacer el análisis metafórico de esta obra.

Libro Uno

La historia comienza con el retorno del Dr. Aadam Aziz, futuro abuelo de Saleem, a su natal Cachemira habiendo concluido sus estudios universitarios en medicina en Alemania. Aadam Aziz es hijo de unos comerciantes, aunque, a su regreso, su madre era la que se encargaba del negocio. Su padre, después de haber sufrido un derrame cerebral, se pasaba los días ejerciendo la extraña habilidad de hablar con los pájaros (AMC056).

Este elemento cumple dos funciones. La primera, representar la dispersión y ostracismo del padre de Aadam Aziz después del derrame. Es una manera creativa de representar la idea de que su mente sigue ahí aun cuando parece no estarlo. Representa la característica de una mente dispersa a partir de la forma en que se comportan los pájaros. Así, este elemento corresponde al patrón basado en la metáfora conceptual ya propuesta en las secciones anteriores LOS RASGOS DE PERSONALIDAD SON ANIMALES. La segunda función es crear un precedente para la hermana de Saleem, en la cual se repetirá este elemento junto con su misma función metafórica, pero con un peso muy superior para la totalidad del relato.

La narración, devolviéndose a la infancia de Aadam Aziz, revela la que será una influencia sumamente importante para él, el barquero Tai. Un barquero del lago Dal en Cachemira de 512 años de edad (AMC037) que narrará al joven Aadam todo tipo de historias que sirven para explicarle su mundo. Particularmente es importante lo que le explica a Aadam Aziz sobre la gran nariz que lo caracteriza y que le acongoja en la infancia (AMC001). Tai le explica que su enorme nariz, comparable solamente con la trompa del dios Ganesh, establecía incontrovertiblemente su lugar como patriarca:

“Esa es una nariz con la cual empezar una familia, mi joven príncipe. No habrá duda de qué camada vienen. Los Emperadores Mogoles hubieran dado sus manos derechas por narices como esa. Hay dinastías esperando en ella. (...) ¿Sabes qué es esto nakoo? Es el lugar donde el mundo de afuera se encuentra con el mundo en tu interior. Si no se llevan bien, lo sientes aquí. Entonces te frotas la nariz con vergüenza para hacer que la picazón se vaya. Una nariz así, pequeño idiota, es un gran don. Yo digo: confía en ella. Cuando te advierta, ponte alerta o estarás terminado. Sigue tu nariz y llegarás lejos”.

Esta explicación de Tai (AMC001) resultará profética, tanto en lo que se refiere a los dones de la nariz de Aadam Aziz, que entiende a las personas y percibe las situaciones de peligro (ACM002) (Milne, 1999), como en la forma en que esa particular nariz sería el fundamento de una excepcional familia (Mukherjee, 2006). Una vez más, y no será la última, la narración nos ayuda a entender lo que pasará a través de una profecía. Las palabras de Tai contienen lo que ocurrirá en la historia y, en parte gracias a ellas, la historia se desarrolla de esa manera. Este elemento sigue el patrón basado en la metáfora conceptual ya propuesta EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

La edad de Tai también es relevante, pues es una de esas longevidades hiperbólicas que señalan la calidad alegórica de un personaje. Es bastante aceptado por los estudiosos de la obra cómo Tai funciona como representante de la tradición oral y el sentido de comunidad de la India, contrarrestado después por el discurso nacionalista occidental que se establecerá más tarde en la novela (Heffernan, 2000). Esto no es coherente con el patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS, sino que requeriría derivar de esta la metáfora LA CULTURA ES UNA PERSONA.

Posterior al regreso de Aadam Aziz de Alemania, la relación con Tai sufrirá al punto de quebrarse. Al regresar, el Dr. Aadam Aziz será llamado en una emergencia médica para atender a la hija de Ghani el terrateniente. Tai lo llevará a su destino y se dará cuenta de que el ahora médico lleva una maleta de piel de cerdo, la cual le censurará de inmediato. Pero las cosas alcanzan su gravedad máxima cuando Tai ve el estetoscopio de Aadam Aziz. El barquero asume que ese aparato es una nariz artificial (aun cuando en realidad es más como un par de orejas artificiales) y regañará al médico por despreciar su magnífica nariz natural por una nariz artificial europea. El resentimiento de Tai aumentará al punto de que el barquero se rehusará a bañarse hasta que Aadam se vaya de Cachemira, huelga que dura más de un año. Finalmente, después de casarse, el Dr. Aadam Aziz dejará Cachemira para no volver hasta que está a punto de morir. En cuanto a Tai, completando su función alegórica ya mencionada (AMC037), se dice que murió en 1947 como víctima de las luchas entre India y Pakistán por Cachemira.

La mañana antes de esta discusión ocurre el evento que determinará la vida de incertidumbre de Aadam Aziz. Proveniente de una familia musulmana, este extenderá su alfombra de oración a la mañana de su regreso de Alemania para orar. La alfombra ocultará un montón de tierra congelada que, cuando Aadam se postra en oración, lo

golpea en la nariz sacándole sangre. Este evento será definitivo para crear una ruptura entre su educación religiosa y su formación alemana materialista. A partir de este punto Aadam jura no volver a arrodillarse ante ningún dios, provocando, según la novela, el surgimiento de un hueco en su pecho (ACM025) que no se puede llenar con nada y que causará la eventual ruptura de todo su cuerpo (ACM024).

El excelente análisis que realiza Ankhi Mukherjee (2006) sobre los sentidos en esta novela esclarece el papel que este elemento mágico, y varios otros alrededor del tema de la piel, tienen dentro de la obra. Esta apunta:

“La piel es, al mismo tiempo, el más frágil de los límites y el más estable de los significantes (...). A sus once años Saleem nota alarmado que su abuelo ha empezado a agrietarse: la piel se separa, se descarpela y cae en una grotesca exteriorización de su desintegración mental y física”.

Esta interpretación, que la ruptura de la piel simboliza la ruptura mental del personaje, es compartida por Teresa Heffernan (2001), no obstante esta la lleva un paso más allá, identificando, a partir del rasgo alegórico de la familia de Saleem, a Aadam Aziz como representante de la cultura independentista de la India de principios del siglo XX. Su rechazo de la religión para adoptar un idealismo político junto con su cortejo a su futura esposa, la hija del terrateniente Ghani, a través de una sábana perforada, proveerá el simbolismo que esta misma autora explica: “La dimensión mítica de la nación provee un sentido de continuidad, destino y significado que llena el vacío dejado por la religión”.

El elemento del hueco en el pecho de Aadam Aziz (AMC025) y la posterior ruptura que le causa, corresponderá a una metáfora que representa la mente a través del cuerpo,

coincidiendo con el patrón basado en la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002). En la novela, este elemento se manifestará frecuentemente en la piel y dará pie a una metáfora utilizada a menudo, según la cual LAS EXPERIENCIAS SON CICATRICES.

Por otra parte, la alegoría de Aadam Aziz como la generación independentista de la India, dentro de la representación de la India independiente en el personaje de Saleem (AMC041), corresponde con el patrón ya señalado LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

Cuando el Dr. Aadam Aziz es llamado a atender a Naseem, hija del terrateniente Ghani, este se encuentra con una problemática particular. Naseem, hija de un hombre poderoso chapado a la antigua, no puede ser vista por hombre otro que su padre hasta el día en que sea casada. Para realizar el examen, el padre ingenia tomar una sábana y hacerle un hueco, de tal forma que el médico solamente pueda ver y tocar el área afectada. Esta estrategia tiene éxito. Tanto que Naseem se enferma de nuevo recurrentemente en lugares distintos para poder ver al doctor y que este la vaya viendo completamente. Este cortejo extraño da lugar un romance que se presenta por partes y que es relacionado con el hueco en el pecho de Aadam Aziz. Para un hombre con un agujero en el pecho dejado por dios, un romance con los contenidos de un agujero en una sábana. Eventualmente estos se casan y, por la protesta del barquero Tai ya mencionada, el matrimonio se irá de Cachemira.

La pareja estará cruzando por Amristar apenas a tiempo para que Aadam Aziz esté presente en la famosa “Masacre de Jallianwala Bagh”, donde el General Reginald Dyer ordenó abrir fuego contra indios desarmados haciendo una huelga pacífica, terminando con la vida de más de mil personas. Aadam Aziz se percata de que algo no está bien pues su nariz empieza a picar profundamente cuando está cerca del área donde ocurrirá

la masacre. Cuando empiezan los disparos intenta brindar servicios médicos a los heridos, pero en medio del pánico es empujado y aplastado contra su propia bolsa médica, la cual le hace unas heridas en el pecho cuyas marcas no desaparecen hasta poco antes de su muerte (AMC021).

La nariz previsor de Aadam Aziz (AMC002) también es explicada por Ankhi Mukherjee (2006) en su estudio sobre los sentidos en la novela. Esta explica como la nariz de Aadam Aziz pica cuando la sociedad india está en conflicto y la historia está por realizarse. Así, la picazón de la nariz de Aadam Aziz corresponde con el rol de reconocimiento social de la nariz de Jean Baptiste Grenouille en “El perfume” así como con ciertas apariciones de este mecanismo en “Cien años de soledad” y “Hombres de maíz”, correspondiendo con el patrón basado en la metáfora conceptual propuesta EMPATIZAR ES OLER.

El propósito de las marcas en el pecho adquiridas durante la masacre corresponde al mismo patrón estudiado por Mukherjee (2006) según el cual LAS EXPERIENCIAS SON CICATRICES. Así mismo, no se puede olvidar, que las marcas en el pecho de Aadam Aziz en la masacre de Jallianwala Bagh simbolizarán las marcas que este acto atroz tuvo sobre el movimiento independentista, un recordatorio imborrable de la necesidad de terminar con el dominio inglés.

De este incidente la narración salta al año 1942. Aadam Aziz, su esposa Naseem y su familia viven en Agra y Aziz se ha contagiado de la peligrosa “epidemia del optimismo” (AMC007). La narrativa describe este optimismo como un virus resiliente a todos los infortunios naturales, sociales, económicos y políticos que se vivían en aquella época. La epidemia fue causada por Mian Abdullah, un líder político fundador y dirigente de un partido político ficticio llamado “La Convocación Islámica Libre”. Este movimiento representa claramente a la “Liga Musulmana”, que, para Rushdie, empezó como una

iniciativa idealista pero que finalmente “trajo violencia y fraccionamiento a la India” (Su, 2001).

Esta “epidemia del optimismo” lleva ecos de la “peste del insomnio” en “Cien años de soledad”, que representaba la pérdida historiográfica latinoamericana a través de una enfermedad. Un patrón que no se encuentra en la literatura de la metáfora conceptual y que es propuesta en este estudio: UNA DISPOSICIÓN SOCIAL ES UNA ENFERMEDAD.

Mian Abdullah es un personaje interesante por un par de características mágicas que presenta. Por un lado, se le conoce como “The Hummingbird” (esto en español significa “colibrí”, no obstante la alusión no es referente al pájaro sino al verbo inglés “to hum” que significa “zumar”) pues se pasa los días zumbando una canción optimista que le contagia a todas las personas que se va encontrando, incluyendo a Aadam Aziz que empieza a silbar alegremente. Por otro lado, cuando sus opositores políticos lo buscan para matarlo, este empieza a zumar a una frecuencia tan alta que rompe los vidrios y llama a una jauría de perros callejeros hacia donde está, que atacan y devoran a los asesinos y, posiblemente, al muerto Mian Abdullah.

En general, los zumbidos mágicos de Mian Abdullah (AMC059) suelen ser considerados por la crítica como una clara alusión a Oskar de “El tambor de hojalata” (Merivale, 1991), en cuanto a que su musicalidad, como el ritmo del tambor, trae orden a la gente; así como su calidad destructiva, la voz vitricida, los subsume en el caos (Su, 2001). De esta forma, se tomará estos elementos de la misma manera en que se analizaron para “El tambor de hojalata”.

Vale la pena mencionar cómo, en un comentario al Dr. Aadam Aziz, Saleem, el narrador de la historia, afirma que Mian Abdullah había profetizado dos elementos que se presentarían en su historia, la llegada al distrito de los magos (que a su vez

representarán otro movimiento político, el Partido Comunista de la India) y lo que ocurrirá con su asistente, Nadir Khan (AMC049). Esta profecía corresponde al patrón ya mencionado EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

Nadir Khan, asistente de Mian Abdullah, estaba presente para cuando los asesinos vinieron por el líder de la “Convocación Islámica Libre” y huye a la casa de Aadam Aziz buscando refugio, el cual le es dado.

En la casa de Aadam Aziz vive ahora toda una familia que hace falta describir. Naseem Aziz ha tenido una transformación: aumentó en estatura, peso y terquedad y se le conoce ahora como “La Reverenda Madre”, quien le trata de imponer a sus hijos una formación islámica e india tradicional.

La familia tiene tres hijas y dos hijos. Las hijas son: Alia, una gran estudiante; Emerald, considerada muy hermosa pero engreída; y Mumtaz, bella pero discriminada por haber nacido con una piel muy oscura. Por otro lado están los hijos: Hanif, un niño soñador con aires revolucionarios y con sueños de convertirse en cineasta; y Mustapha, un joven que peca de ser demasiado complaciente.

La Reverenda Madre es un personaje sobrenatural en su tradicionalismo y poder. Esta fuerza juega un rol importante en la novela. Uno de los hábitos de la Reverenda Madre consiste en transferir su intransigencia y sentido del pecado a la comida que le prepara a sus hijas, de tal forma que el modernismo de su padre no entre en ellas (AMC017). No es difícil ubicar este elemento en el patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA.

Como si fuera poco con marcarlas a través de la comida, la Reverenda Madre gusta de entrar en los sueños de sus hijas a través de sus propios sueños con tal de saber en qué andan. Como si esto no fuera suficiente, esta habilidad le permite, de vez en cuando, ver el futuro (AMC032). Es a través de los sueños que la Reverenda Madre se percata de

cómo será la muerte de su esposo, Aadam Aziz, y del secreto romance que se gesta entre su hija Mumtaz Aziz y Nadir Khan.

Cuando la Reverenda Madre se da cuenta en sueños de que Nadir Khan, quien ha estado viviendo ya por meses en un sótano debajo de una alfombra, ha enamorado a su hija Mumtaz, quien era quien le traía comida y solía hacerle compañía jugando a acertar a escupir dentro de un escupidero de plata y lapislázuli que le habían regalado al doctor, esta empieza una riña que durará por varios años. Indignada, la Reverenda Madre impondrá la ley del silencio en la casa. Pero esto no significa que ella simplemente dejaría de hablar. El silencio de la Reverenda Madre es impuesto a esposo y a hijos también quienes, aun queriendo, no pueden enunciar palabra dentro de la casa (AMC063).

Se han mencionado dos elementos mágicos sobre la Reverenda Madre que se explicarán a continuación. Por un lado, la habilidad de la Reverenda Madre de averiguar los secretos de sus hijas e incluso el futuro a través de sueños (AMC032) debe ya ser familiar para el lector. Hay un patrón constante que relaciona los sueños con lo desconocido sobre otras personas, como ocurre en la “Cueva del Encuentro” en “Hombres de maíz” donde Nicho Aquino averigua que su esposa está muerta. Así mismo, estos espacios oníricos son intemporales, en cuanto a que el pasado, el presente y el futuro coinciden en ellos, como se observa en el sueño del Conde Branly en “Una familia lejana” y se notará también en el hotel inconsciente en “Crónica del pájaro que da cuerda al mundo”. Esta noción del sueño a través del cual se puede averiguar los secretos y donde el tiempo no cuenta ha sido analizada en este estudio a partir de la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO cuando el sueño está representado por un lugar que usualmente es subterráneo y oscuro, como ha sucedido en las anteriores novelas. Sin embargo, ahora este no es el caso. Este elemento, por tanto,

no será considerado a partir de dicha metáfora conceptual sino simplemente como que el sueño representa la revelación de lo desconocido.

Por otro lado, para entender el silencio que se generaliza en la casa de los Aziz (AMC063) es importante tomar en cuenta los adjetivos que están sujetos a ese silencio. El silencio impuesto por la Reverenda madre es descrito en términos de un embrujo, reafirmando la calidad mágica de este, y es descrito también como una enfermedad, algo de lo que se contagian los integrantes de la familia, los invitados e incluso los pájaros que llegan a la casa. Mumtaz nota como esta enfermedad incluso afecta el físico de la Reverenda Madre, estaba “inchándola, mes a mes. Las palabras no pronunciadas dentro de ella la estaban inflamando... Mumtaz tenía la impresión de que la piel de su madre se estaba estirando peligrosamente”.

La descripción del silencio en términos de brujería funciona simplemente para enfatizar que tenía como fuente a la voluntad hiperbólica de la Reverenda Madre y que el silencio no es una cosa natural. La descripción del silencio en términos de enfermedad es más interesante, pues sostiene el patrón ya mencionado que se propone funciona a partir de la metáfora conceptual UNA DISPOSICIÓN SOCIAL ES UNA ENFERMEDAD.

Más allá, no obstante, se hace la aclaración de que a pesar de que la explicación anterior revela la forma en la cual estas metáforas funcionan en coordinación con otras metáforas encontradas en este estudio, su papel conjunto forma una impresión extra. El todo es más que la suma de sus partes, y si bien estos dos elementos (AMC032) (AMC063) funcionan de la forma en que se expuso por separado, juntos hacen algo más, y eso es crear la sensación que da de ese tipo de madres controladoras y tradicionales con que toda persona alguna vez se ha topado.

Dentro de esta casa en período de silencio, Nadir y Mumtaz se casan en ese sótano escondido de la residencia Aziz. Si bien la Reverenda Madre no lo aprobó, la unión se llevó a cabo. Este matrimonio se enredará con las propias relaciones de las otras dos hijas del Dr. Aadam Aziz. Emerald, quien estaba siendo pretendida por un joven y ambicioso militar llamado Zulfikar, y Alia, quien estaba siendo pretendida por un hombre de negocios llamado Ahmed.

Zulfikar está encargado por el ejército de encontrar al prófugo Nadir Khan, dado que se sospecha de él al haber huido de la escena del asesinato de Mian Abdullah. Emerald no le menciona palabra del matrimonio y del escondite de este hasta que pasó un hecho muy particular cuando Mumtaz y Nadir ya llevaban tres años de casados.

Mumtaz cayó gravemente enferma y Nadir le pidió que permitiera que su padre la examinara. Mientras el Dr. Aadam Aziz la examinaba de su enfermedad, decidió que no sería mala idea hacerle un examen físico general. Así, Aadam Aziz se percató de algo tan insólito que, imprudentemente, lo dijo en voz alta como para que todos en la casa se dieran cuenta. Tres años después de haberse casado con Nadir Khan, Mumtaz Aziz seguía virgen.

Ante estas noticias, la Reverenda Madre rompió su silencio de tres años y derramó tres años de palabras de reproche sobre su hija y esposo. Pero Emerald fue la que causó la peor parte de la crisis pues, sorprendida, corrió con Zulfikar y le dijo el paradero del prófugo Nadir Khan. Cuando el militar llegó a la casa a aprender a Nadir, para sorpresa de todos, el sótano estaba vacío excepto por una nota que contenía la declaración triple de: “Te divorcio, te divorcio, te divorcio”. Nadir Khan, en la tradición musulmana, había disuelto su matrimonio con Mumtaz y había escapado.

Esta pérdida llevó a Mumtaz a una depresión que duró hasta la boda de Emerald con Zulfikar. Durante este evento, Mumtaz se puso a platicar con el pretendiente de su

hermana Alia, Ahmed, y estos dos se enamoran. Dejando a Alia, Ahmed se casa con Mumtaz seis meses después. Alia jamás dejaría de sentir resentimiento hacia su pretendiente y su hermana por haberla traicionado. Ahmed y Mumtaz serán los padres de Saleem, se mudarán a Dehli y, cuando Saleem nace, Alia le coserá al bebé pequeños atuendos cargados con el resentimiento que ella siente de tal forma que el bebé lo puede sentir también (AMC030). Este elemento es un ejemplo muy interesante que combina la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002) con la metáfora del envío que establece que LAS IDEAS SON OBJETOS. El cuerpo de Saleem, en este caso, toma el lugar de su mente y el resentimiento de Alia, no expresado directamente, toma la forma de la ropa que le hace y es absorbido dentro de la conciencia de Saleem.

El matrimonio de Mumtaz y Ahmed es particular en varios aspectos. Primero que nada, la dote de Mumtaz incluye el escupidero de plata y lapislázuli con el cual ella jugaba con Nadir Khan. Este escupidero será muy relevante para la historia. Segundo, Ahmed desea darle una nueva vida a Mumtaz, por lo cual le cambia su nombre y le da su apellido. La renombra “Amina Sinai”. Tercero, el amor persistente de Mumtaz por Nadir Khan empieza a transformar a Ahmed en Nadir, haciendo que su cabello y cuerpo se vayan volviendo como los de él (AMC039).

Esta transformación implica una variante curiosa del patrón basado en la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002). Lo que hace de este elemento una variación curiosa es el hecho de que la mente representada y el cuerpo representante no corresponden al mismo personaje. Son las expectativas afectivas y personales de Amina, moldeadas a partir de su primer esposo, Nadir Khan, las que influyen en el cuerpo de Ahmed Sinai y lo transforman. La posibilidad de que las expectativas de Amina efectivamente cambiaran a Ahmed Sinai, aunque fuera temporalmente, son debatibles. Tentativamente, este estudio rechaza esa posibilidad pues no hay ningún

registro de alguna acción o pensamiento de Ahmed que se parecieran en algo a los de Nadir Khan. Lejos de eso, la narrativa parece más bien pintarlos como totales opuestos. Por esta razón se interpreta este elemento como las expectativas afectivas y personales de Amina representadas a través de un cambio mágico en el cuerpo de Ahmed Sinai.

Como si fuera poco, este matrimonio también tiene implicaciones nasales que, en una novela que da tanto énfasis a la metáfora conceptual EMPATIZAR ES OLER, deben ser consideradas.

Por un lado, Ahmed Sinai es descrito en la novela como “el hombre que no puede seguir a su nariz” (AMC004). Esto representa en el personaje su mala fortuna para escoger compañeros de negocios, entender a su familia y, en general, manejar sus emociones. Por el otro lado, Mumtaz Aziz, en adelante Amina Sinai, ha heredado la nariz de su abuelo Aadam Aziz (AMC005), lo cual se manifiesta en un episodio particular cuando esta está embarazada de Saleem. La diferencia en la calidad de nariz/empatía entre estos se manifestará en este episodio, donde una es grandemente premiada y el otro es gravemente castigado (Mukherjee, 2006).

La nariz de Amina empieza a picar cuando Lifafa Das, un hindú que tenía un carrito en el que proyectaba fotografías de lugares lejanos, llega a su barrio. El carrito de Lifafa Das era un espectáculo común en la localidad mayormente musulmana, pero este día el hindú es recibido por el acoso de niños musulmanes y posteriormente de sus padres. Víctimas del odio religioso, la turba musulmana está por caerle a golpes a Lifafa Das cuando la irritación en la nariz de Amina Sinai la impulsa a bajar las escaleras y darle refugio en su casa. Este acto de valor impulsa a Lifafa Das a reponerle el favor llevando a la joven embarazada a ver a su pariente, el adivino Shri Ramram Seth.

Amina tiene que salir en secreto a ver al adivino. Esto lo hace el día en que su esposo se dirige junto con varios compañeros de negocios a sobornar a una pandilla hindú para

que les den “protección”. Cuando encuentra a Shri Ramram Seth, este le toca el vientre y entra en un trance insólito en el que le hace a la futura madre una predicción de lo que será la vida de Saleem (AMC050); o sea, los próximos dos libros que comprende la novela:

“Un hijo. Un hijo... ¡Qué hijo! Un hijo, Sahiba, que nunca será más viejo que su patria –ni mayor ni menor. Habrá dos cabezas –pero tú verás solo una – habrá rodillas y una nariz, una nariz y rodillas. Los periódicos lo celebrarán, ¡dos madres lo criarán! Los ciclistas lo amarán, ¡pero las multitudes lo empujarán! Hermanas llorarán; la cobra se escabullirá... ¡Un cofre lo ocultará –voces lo guiarán! ¡Amigos lo mutilarán –la sangre lo traicionará! ¡Escupideros lo descerebrarán –doctores lo drenarán –la jungla lo clamará – hechiceros lo reclamarán! Soldados lo juzgarán –tiranos lo freirán... ¡Él tendrá hijos sin tener hijos! ¡Él será viejo antes de ser viejo! Y el morirá... antes de estar muerto”.

Esta predicción influenciará a los protagonistas de tal forma que la profecía se cumplirá a la perfección, calzando una vez más con el patrón basado en la metáfora conceptual EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

Mientras tanto, sin percatarse de ello, la acción de Amina de ir a buscar al adivino causará que una piedra le caiga en la cabeza al pandillero que debía recolectar el dinero del soborno. Viendo esto, los socios de Ahmed Sinai huyen con su dinero. Contrainstintivamente, Ahmed hace lo mismo, lo que causa que la pandilla queme los negocios de todos ellos. Como se puede observar, la narrativa da a entender que

obedecer a su nariz premia a Amina con una predicción del futuro de su hijo y no obedecerla castiga a Ahmed.

Antes de proseguir con la historia del embarazo de Saleem, es importante aclarar lo que pasó con los dos hijos varones del Dr. Aadam Aziz. Hanif, el soñador, se volvió un escritor y director de cine reconocido y casado con una famosa actriz. Hanif, sin embargo, tenía un fallo fatal; quería hacer películas realistas en un país que solo quería ver fantasías exageradas en la gran pantalla. Por otro lado, Mustapha se casa con una iraní y tienen muchos, pero muchos, hijos. Él se vuelve silencioso y complaciente, tanto que el narrador nos dice que eventualmente se volvió insonoro (AMC011). El personaje es tan complaciente, tiene tan poco que decir, que el autor nos representa su complacencia como una forma de mutismo. Este elemento es un ejemplo más que sigue el patrón LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002).

La pérdida de sus negocios hace que Ahmed Sinai decida abandonar Delhi y mudarse con su esposa embarazada a Bombay, otro factor trascendental para el cumplimiento de la profecía de Shri Ramram Seth (AMC050). El comerciante y su esposa se mudan a “Methwold State”, una comunidad de cuatro casas idénticas de tres pisos, sumamente lujosas, que representarán el proceso de independencia de la India (Mukherjee, 2006). El dueño de las casas, William Methwold, las vende a precios de ganga pero exige una condición muy especial a los nuevos dueños: hasta el día de la desocupación inglesa, todavía a meses de distancia, las casas y todo lo que contienen deben mantenerse sin ningún cambio y los nuevos dueños deberán de participar de las tradiciones inglesas del dueño, como la hora del té en la tarde y la hora del trago al atardecer. El narrador aclara la intencionalidad de este símbolo cuando dice esto de William Methwold: “Detrás de ese exterior inglés estirado yacía una mente con una lujuria muy india por la alegoría”.

Rápidamente se puede mencionar a los habitantes del lugar. William Methwold, hombre solo. Ahmed y Amina Sinai, quien está embarazada de Saleem, protagonista y narrador de la novela. Homi Catrack, magnate del cine y dueño de caballos de carrera que vivía con su hija retrasada, Toxy, y su aterradora enfermera Bi-Appah. Ibrahim Ibrahim, su esposa Nussie, embarazada de Sonny, que será el mejor amigo de infancia de Saleem, y sus dos hijos. Finalmente, en una casa dividida en tres apartamentos, los Dubashes, un físico nuclear y una esposa fanáticamente religiosa, el Dr. Narlikar, ginecólogo obstetra que odia los niños y será otro de los fatídicos socios de Ahmed Sinai, y el Comandante Sabarmati, piloto renombrado del ejército, y su esposa. Se debe hacer una mención extra de un hombre que no vivía en el lugar pero que es de fundamental importancia para la historia. Wee Willie Winkie es un pobre cantante hindú que llega a cantar por limosnas a Methwold State con su esposa, Vanita, que también está embarazada. Sin embargo, hay un secreto en esto.

Vanita no está embarazada de Wee Willie Winkie, sino de William Methwold. Este alguna vez mandó a Willie a hacerle un mandado y, mientras tanto, sedujo a Vanita de una forma muy particular y la dejó embarazada. La historia nos cuenta que el peinado de William Methwold tenía una carrera al medio tan perfectamente trazada que las mujeres sentían la necesidad irresistible de desarreglarla y quedaban, en este acercamiento, seducidas irreparablemente por él (AMC022).

Podemos intuir de este elemento mágico que existía algo irresistible en William Methwold que atraía a las mujeres y que está representado en esta carrera al centro. Sabemos que no se trata de atractivo físico pues la novela describe al personaje como un hombre que no es particularmente atractivo. Así, el peinado perfecto de William Methwold que atrae a las mujeres debe de ser un aspecto de su personalidad;

coincidiendo entonces con el patrón ya mencionado basado en la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002).

Volviendo a la vida en Methwold State, las tradiciones inglesas tendrán un fuerte efecto sobre Ahmed Sinai. Los tragos del final de la tarde empezarán lo que se convertirá en un grave alcoholismo que casi cobrará su vida. Además, la novela nos dice que los residentes de Methwold State indios son amoldados a todo lo inglés del lugar antes de que llegue la fecha de la independencia, en la cual William Methwold se marcha. Esta es una manifestación más de la calidad alegórica de Saleem y su familia (AMC041) que ya ha sido explicada por Mukherjee (2006):

“El lector notará que la India de la infancia de Saleem es virtualmente la casa de William Methwold –el propietario inglés que había vendido su casa a Ahmed Sinai con la condición de que todas las costumbres inglesas se mantuvieran hasta su partida y los cuadros en las paredes se mantuvieran intactos – [una casa] plagada de los fantasmas de ideologías coloniales que despoja [a los nuevos dueños] de una auto-descripción nacionalista”.

Por otro lado, el embarazo de Amina está plagado de varios elementos mágicos que confirman la visión de Shri Ramram Seth (AMC050). El peso insoportable del embarazo que impide a Amina cualquier tipo de movimiento es equiparado al monzón que azotó en aquella época, manteniendo la conexión India-Saleem en que se basa la novela (AMC041). La importancia de su hijo le es confirmada a Amina por la llegada de un sabio gurú llamado Purushottam que adivina la grandeza de Saleem y llega a vivir en una alfombra fuera de la casa de los Sinai para conocer al elegido (AMC040); solidificando aun más el peso de la predicción de Shri Ramram Seth que responde al

patrón basado en la metáfora EL FUTURO ES UN ENUNCIADO. Desafortunadamente para Purushottam, aun cuando Saleem sí es el elegido en cuestión, sus poderes serán secretos, lo cual hace que eventualmente muera cuando su decepción se convierta “en un hipo suicida que lo despega del suelo” y acaba de matarlo al cabo de un año (AMC010).

Elementos mágicos como este, en los cuales una emoción o un sentimiento se convierten en enfermedades, aparecen varias veces en la novela. Estos son similares a los que se han agrupado a partir de la metáfora conceptual UNA DISPOSICIÓN SOCIAL ES UNA ENFERMEDAD, no obstante estos deben considerarse diferentes. Claramente la decepción de Purushottam no es una disposición social sino una emoción particular. A este tipo de elementos se les agrupará, más bien, dentro de la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002). Así, las emociones consideradas negativas se manifestarán como enfermedades así como emociones consideradas positivas se representarán como salud corporal.

Se debe mencionar sobre el embarazo que el narrador menciona como, dentro del vientre, se nutría de su historia familiar y de su herencia que flota en el líquido amniótico (AMC016). Claramente este elemento responde al patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA.

Podemos proceder ahora a la noche del 15 de agosto de 1947. William Methwold, removiendo su peluca, se ha marchado de la India al atardecer. Pero, mucho más importante, Amina Sinai y Vanita, esposa de Wee Willie Winkie, están en la clínica del Dr. Narlikar en pesada labor de parto. En este punto de la historia interviene Mary Pereira, otro personaje de fundamental importancia para la historia.

Mary Pereira es una india cristianizada que trabaja como partera en la clínica del Dr. Narlikar. Mary tiene dos influencias muy importantes: su hermana menor Alice, quien

constantemente le roba las parejas y la hace sentir muy insegura, y su novio, Joseph D'Costa, un comunista militante buscado por la policía que sacude su fe con sus ideas de desigualdad de clases.

Esta conciencia de clases tendrá un impacto muy importante, pues Vanita y Amina darán a luz al mismo tiempo, al toque de la medianoche del 15 de agosto de 1947, fecha de nacimiento de la India como nación. En ese momento Ahmed tendrá un accidente que le rompe el dedo gordo del pie, lo cual distrae al médico y a los demás asistentes de tal forma que Mary tiene la oportunidad de intercambiar a los bebés. Saleem es, en realidad, hijo biológico de William Methwold y Vanita, pero Mary le dio a este niño, que de otra forma crecería en la extrema pobreza, a la adinerada familia de los Sinai. Así mismo, tomó al niño privilegiado que se llamará Shiva y se lo dio a Wee Willie Winkie, condenándolo a dicha existencia de pobreza. Las implicaciones simbólicas de esto son obvias.

Una vez que Mary tiene oportunidad para arrepentirse, ya es demasiado tarde. Para expiar sus penas se irá al día siguiente a la casa de los Sinai diciendo que se ha enamorado del bebé y que quiere ofrecerse como niñera, a lo cual los Sinai accederán.

El bebé Saleem tendrá una gran nariz que, asegura el narrador, está conectada a la nariz de Aadam Aziz a pesar de no haber sido heredada de él sino de una abuela inglesa. Sus ojos azules se confundirán con los ojos azules de la familia originaria de Cachemira a pesar de provenir de los ojos azules de William Methwold. Shiva, un bebé con rodillas anormalmente grandes, por su parte nace con los ojos azules de la familia Aziz, pero al no ser reconocido los ojos le cambian de color a café (AMC064).

Similar al elemento ya expuesto de la transformación del cuerpo de Ahmed Sinai a partir de las expectativas de Amina Sinai (AMC039), la transformación de los ojos de Shiva a partir de las expectativas, o, más bien, la falta de ellas, de su familia biológica

(AMC064) podría corresponder al patrón basado en la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002), sin embargo este elemento tiene una variante que hará que se le califique diferente. Al no ser una mente la que transforma los ojos de Shiva sino las expectativas familiares, estamos lidiando con un tenor social, no psicológico. Por lo tanto, se interpretará este elemento como que responde a la estructura nueva LAS EXPECTATIVAS SOCIALES SON EL CUERPO.

Joseph muere acorralado en Methwold State a manos de la policía. Sin embargo esto no lo hará desaparecer, Mary seguirá viendo a Joseph en forma de fantasma que le recuerda su crimen (AMC043). La novela es enfática en que el fantasma de Joseph D'Costa está relacionado con la culpa de Mary Pereira por haber intercambiado a los bebés y en el momento en que ella confiesa su crimen el fantasma de Joseph desaparece. De esta forma podemos ubicar este elemento mágico a partir de la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS (Lakoff y Johnson, 1980). No obstante, es válido hacer la aclaración de que no se puede ubicar a todos los fantasmas que aparecen en la novela a partir de esta metáfora conceptual. Aadam Aziz, Mary, Amina y Saleem verán fantasmas alrededor de la novela (AMC038); y si bien los de Amina y Aadam Aziz, junto con el fantasma de Joseph D'Costa que Mary ve, corresponden a esta metáfora conceptual mencionada, Mary y Saleem también ven otro tipo de fantasmas, de orientación más nacionalista. Mary y Saleem pueden ver fantasmas de personas y personajes míticos de otras Bombays y otras Delhis, que crean contraste para con la sociedad moderna de la India independiente. Estos fantasmas muestran características de las sociedades de otros tiempos que siguen influyendo en la vida de la India a pesar de sus intentos de modernidad (Su, 2001). Por esto, a este tipo de “fantasmas nacionales” (AMC048) se les debe de agrupar dentro del patrón basado en la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

La culpabilidad de Mary, además de en el fantasma de Joseph D'Costa, se manifestará en la comida que le prepara al joven Saleem. Mary traspasará su culpa a la salsa verde picante que hace para la comida (AMC018). Este elemento, como se podrá suponer, corresponde con el patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA.

Libro Dos

El nacimiento de Saleem al momento del nacimiento de la India como nación independiente le gana todo tipo de atención especial. Un artículo es escrito con su fotografía en el diario "Times of India" junto con un premio que el periódico había ofrecido al primer niño nacido en la nación independiente de la India. Incluso el primer ministro del nuevo país le escribe una carta diciéndole:

"Estimado Bebé Saleem, ¡Mis tardías felicitaciones en el feliz accidente de tu nacimiento! Tú eres el más nuevo portador de esa antigua cara de la India que también es eternamente joven. Estaremos observando tu vida con la más cercana atención; será, en cierto sentido, un espejo de la nuestra".

El narrador interpreta esta carta como una señal más de su papel representativo de la nación (AMC041). Shiva es privado de estos lujos, además de ser privado también de la necesidad fundamental de una madre, pues Vanita muere en la labor de parto. No obstante, su persona será tan representativa, al detalle, que la de Saleem (AMC041), como se explicará más adelante.

El bebé cuenta con varias características peculiares. Es un bebé voraz en lo que a la leche se refiere. Esto lo hace un bebé muy grande y gordo, creciendo rápidamente, lo

cual es esperable para un niño representativo de uno de los países más grandes y densamente poblados del planeta. Como ya se mencionó, Saleem tiene una nariz gigantesca, pero esta no presenta ninguna característica mágica todavía.

Ya en lo que a elementos mágicos se refiere, el primero en surgir del bebé Saleem tiene que ver con sus ojos. Saleem no parpadea. Además, sus ojos portan una característica peculiar (AMC055):

“Amina, recordando como, durante su embarazo, el peso de su niño nonato parecía hacer que el tiempo se quedara detenido como un lago verde y muerto, empezó a preguntarse si lo contrario podría estar sucediendo ahora –si el bebé tenía un poder mágico sobre el tiempo en su proximidad inmediata y lo estuviera apurando para que madre y aya nunca tuvieran suficiente tiempo para hacer todo lo que debían, para que el bebé creciera a una velocidad tan fantástica; perdida en esas ideaciones cronológicas, ella no notó mi problema. Apenas cuando se había sacudido esa idea y se dijo a sí misma que yo solamente era un niño con un gran apetito, un desarrollador prematuro, los velos del amor maternal se abrieron suficiente para que ella y Mary enunciaran al unísono: ‘(...) El pequeñín nunca parpadea’”.

Este elemento (AMC055), en sí mismo, debería de sugerirnos una vez más la relación ya establecida entre la vista y la manipulación del tiempo y el espacio basada en la metáfora conceptual SABER ES VER con las consideraciones ya mencionadas. No obstante, el estudio confirmará esto completamente basándose en otro elemento que surge de este.

Para introducir este, hay que mencionar lo que ocurre con los negocios de Ahmed Sinai. El exitoso empresario ha sido tan influenciado por las tradiciones de William Methwold y es tan meticuloso para hacer dinero que su piel, así como la de sus socios y un personaje poco significativo antes, se empieza a volver blanca como la de los ingleses (AMC027). Además de implicar un obvio contraste para con la piel oscura de su esposa, este elemento claramente se puede ubicar en el patrón basado en la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002), en cuanto a que la actitud y la forma de proceder se ven representadas en su piel (Heffernan, 2000).

Este éxito se ve interrumpido por un negocio en el cual Ahmed entra con el Dr. Narlikar; a partir del cual pretenden fabricar grandes tetrápodos de cemento que meterán en el agua poco profunda de Bombay para reclamar tierra de lo que es agua. Esto será absolutamente desastroso para Ahmed.

En primer lugar, el Dr. Narlikar muere habiendo podido ubicar únicamente un tetrápodo de cemento sobre el agua. La novela da a entender que la muerte de Narlikar está relacionada con este fracaso pues, a su muerte, “su cuerpo se vuelve luminoso y adquiere las propiedades del agua” (AMC026), simbolizando la victoria del agua sobre él en lugar de su victoria sobre el agua. Se podrá intuir que este elemento mágico corresponde al patrón basado en la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002).

Por el lado de Ahmed, la muerte del Dr. Narlikar trae varias desgracias. Varias de las mujeres del pasado de Narlikar heredan su propiedad, para eventualmente construir sobre ella e ir adquiriendo todo Methwold State. Además, resulta que Narlikar estaba metido en varios negocios de dudosa procedencia, razón por la cual el Estado congela los bienes de Ahmed Sinai bajo sospecha de fraude. El congelamiento de los bienes de Ahmed es representado en una de las metáforas más directas y graciosas de este estudio;

en el momento en que el Estado le congela sus bienes, a Ahmed Sinai se le congelan irremediablemente sus testículos (AMC009), haciéndolo impotente y deprimido. Este elemento se puede clasificar fácilmente dentro del patrón basado en la metáfora propuesta UNA DISPOSICIÓN SOCIAL ES UNA ENFERMEDAD.

Para lidiar con la interrupción de los negocios de su esposo, así como a su inutilidad gracias a su depresión, Amina, que estaba embarazada de la hermanita menor de Saleem desde antes del “congelamiento”, toma dos decisiones. Por un lado, va a las carreras de Homi Catrack a apostar con lo que tiene de ahorros y gana en una forma absolutamente mágica (AMC065). Se podría sospechar que esta suerte tiene que ver con carreras arregladas por Homi Catrack, sin embargo este no es el caso pues el mismo Catrack nunca logra ganar tan a menudo como ella y le pide su secreto, cosa que Amina no le da. La raíz de esta suerte está en los ojos del bebé Saleem, como la misma narración nos explica:

“Así que no era el [dueño] el que estaba detrás, sino que puedo ofrecer otra explicación. Aquí está, en una cuna color azul cielo en un cuarto azul cielo con un retrato del dedo extendido de un pescador en la pared: aquí, cuando sea que su madre se va con un bolso lleno de secretos, está el bebé Saleem, que ha adquirido una expresión de la más extrema concentración, cuyos ojos han sido tomados por una singularidad de propósito de tan enorme poder que los ha oscurecido a un profundo tono azul marino”.

A partir de este elemento (AMC065), se puede confirmar la relación entre el conocimiento del futuro de Saleem y sus ojos (AMC055), coincidiendo con el mencionado patrón que aplica la metáfora conceptual SABER ES VER al conocimiento

del tiempo y la manipulación del espacio. Sin embargo, esta característica de Saleem no durará mucho. Preocupada por que el bebé nunca parpadea, Mary cerrará sus ojos con los dedos un día. Esto se puede tomar como el final de este elemento, del cual Saleem dice haber aprendido: “[L]a primera lección de mi vida: Nadie puede hacerle frente al mundo con los ojos abiertos todo el tiempo”.

La otra medida que Amina toma para afrontar los momentos de dificultad económica es alquilar el tercer piso de la casa a un herpetólogo alemán, el Dr. Schaapsteker. Este personaje viene con varios elementos mágicos que son importantes para la historia.

Del Dr. Schaapsteker, especialista en la elaboración de sueros antiofídicos, se nos dice que es mitad serpiente (AMC057), lo cual explica su comportamiento similar al animal y el hecho de que mata caballos con solo acercarse a ellos. Además de esto se nos dice que ha soñado tantas veces que es mordido por serpientes que se ha vuelto inmune al veneno (AMC033).

El primero de estos elementos (AMC057) nos resume en un solo elemento la profesión del Dr. Schaapsteker así como su personalidad, cayendo en el patrón ya mencionado LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES. El otro elemento (AMC033) mantiene esta relación según la cual las cosas que ocurren en el sueño afectan lo que existe en la realidad. En este caso, de nuevo, el sueño no corresponde a un lugar en el cual toparse con lo inconsciente y ni siquiera es usado para representar algo desconocido, como ocurría con los sueños de la Reverenda Madre. Estos sueños simplemente resuelven un problema real que no podría ser resuelto en la realidad, equiparando la vida inconsciente a la vida en vigilia.

Se debe hacer valer que el hecho de que Amina fuera capaz de sacar a su familia adelante a pesar de la inutilidad de su esposo no significa que se convirtiera en una figura de fuerza como la Reverenda Madre. Amina vivía constantemente decepcionada

de su matrimonio con Ahmed, decepciones que eventualmente empezará a acumular y a transferir a la salsa picante (AMC019). Este patrón de transferir ideas a través de la comida ya ha aparecido en la Reverenda Madre (AMC017) y en Mary Pereira (AMC018) y se ha clasificado a partir de la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA.

La aparición de Dr. Schaapsteker es afortunada en cuanto a que salva la vida de Saleem en cierto momento. Enfermo de fiebre tifoidea sus padres lo están dando por muerto cuando Schaapsteker sugiere una cura que podría salvarlo o matarlo: dos gotas de veneno de cobra. Los padres están de acuerdo y Saleem recibe el veneno que, además de salvarle la vida, le transmite varias de las características de las serpientes que se reflejan en su carácter durante la infancia (AMC061). Al igual que con el Dr. Schaapsteker en sueños, esta dosis de veneno para Saleem ayuda a describir al personaje a partir del patrón basado en la metáfora propuesta LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES.

Continuando con este patrón, se debe considerar el tema de la hermana menor de Saleem. Durante la primera etapa del libro, a la hermana de Saleem no se le conoce por su nombre sino por el apodo “Brass Monkey” (mono de bronce). Hermana de un bebé que causó tanto alboroto, Brass Monkey protesta sobre la atención que no se le da quemando los zapatos de la gente y con varios signos más de rebeldía, razón por la cual obtiene su sobrenombre. A diferencia de lo que se podría pensar, Brass Monkey sostuvo una excelente relación con su hermano durante la infancia, jamás echándole la culpa de ser el destinatario de tanta atención por parte de su madre y aya.

Heredada de su bisabuelo, el texto nos dice que Brass Monkey tenía la habilidad de hablar con los animales (AMC058), con quienes se entendía mejor que con las personas:

“Ella tenía el don de hablar con las aves y con los gatos. Con los perros también, pero después de ser mordida, a la edad de seis, por un supuesto callejero rabioso y tuvo que ser arrastrada al [hospital] todas las tardes por tres semanas para que le pusiera una inyección en el estómago, parece que u olvidó el idioma o se rehusó a seguir tratando con ellos. De los pájaros aprendió a cantar, de los gatos aprendió una forma peligrosa de independencia. Brass Monkey nunca se enfurecía más que cuando alguien le hablaba en palabras de amor; desesperada por afecto, privada de él por mi poderosa sombra, ella tenía una tendencia de darle la espalda a cualquiera que le diera lo que ella quería, como si se estuviera defendiendo de la posibilidad de ser engañada”.

El lector podrá notar como este es otro ejemplo del patrón LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES, en cuanto a que tanto la personalidad de Brass Monkey como su futuro como cantante es explicado claramente por el autor a partir de mezclarla con animales.

Ya en la infancia de Saleem se puede avanzar a los elementos mágicos más importantes de la novela, empezando por el accidente que le da a Saleem sus verdaderos poderes. Aun después de que descongelaran sus bienes, Ahmed seguía alienado de su esposa y familia, cayendo cada vez más profundo en el alcoholismo. En medio de esto, Amina recibe un día una llamada telefónica de Nadir Khan. Amina cuelga de inmediato, pero cada cierto número de días Nadir vuelve a llamar y ella no dice nada, solo escucha lo que Nadir le dice a través del teléfono. En una de estas ocasiones, para cuando Amina

levanta el teléfono y lo contesta desde la habitación, Saleem estaba jugando y se encontraba escondido en el cofre de la ropa sucia.

Saleem ve a su madre masturbándose mientras escucha el teléfono y no lo entiende, pero sabe que ella no se puede percatar de que él la está espiando. Cuando empieza a sentir ganas irresistibles de estornudar se aguanta el estornudo al punto de que el fluido va hacia arriba y crea un tapón en su nariz. Su madre se percata de que está siendo espiada y lo regaña por pervertido (en realidad encubriendo su peculiar forma de adulterio), pero el daño ya está hecho. El tapón en la nariz de Saleem lo ha convertido en “Un radio de toda la India”, capaz de escuchar los pensamientos de todas las personas en el país (AMC006).

Ankhi Mukherjee (2006), en su sagaz análisis de los sentidos en la obra, nos revela que, si bien el rasgo más prominente de Saleem es su nariz y el desarrollo de este poder tiene que ver con haber resistido un estornudo, no estamos hablando de una habilidad nasal sino auditiva. Saleem, en este punto de la novela, destaca por tener una nariz tapada. Esto le permite escuchar los pensamientos de los demás, sobrepasando incluso las barreras del idioma, pero aun así es incapaz de entenderlos. Esto calza perfectamente con la metáfora propuesta EMPATIZAR ES OLER, que será validada aun más una vez que la nariz de Saleem sea destapada.

Mukherjee (2006) además explica el papel que este sentido del oído tiene dentro del rol alegórico de Saleem en la obra (AMC041) según la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA: “El zumbido en el oído de Saleem no es simplemente el alegre balbuceo de una nación recién creada, sino el desastre de nacionalidades, ideologías e imperativos en conflicto”.

Saleem, quien en un inicio pensó que las voces eran el símbolo de que era un profeta, le dijo a su familia de su don solo para recibir un golpe en el oído por parte de su padre,

del que nunca se sanó por completo. Después de esto Saleem se dedicará a usar su don para simple voyeurismo y para hacer trampa en la escuela hasta que recibe otro golpe que lo introducirá a la MCC.

Enamorado de una joven estadounidense llamada Evie Burns, quien a su vez está enamorada de su mejor amigo Sonny, quien a su vez está enamorado de Brass Monkey, Saleem trata de impresionar a la chica con sus habilidades en la bicicleta. Antes de proseguir, vale la pena explicar que Evie Burns se sentía atraída por Sonny, según el autor, pues este nació a partir del uso de forceps que lo dejaron con unos hoyitos a los lados de la cabeza que tenían la misma característica irresistible que el peinado de William Methwold (AMC023). Dado que la misma novela es insistente en que los hoyitos de Sonny funcionan de la misma manera que el peinado de Methwold, se interpretará este elemento mágico a partir de la misma metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002).

La demostración de Saleem tiene pésimos resultados. Saleem sale disparado de la bicicleta golpeándose la cabeza contra la de Sonny, lo cual despierta en él a los “Hijos de la medianoche”, que serán explicados en breve. Molesta, pues Saleem había dañado su bicicleta, Evie trata de vengarse contra él, quien desesperado entra en la mente de Evie. Esto es horrible para la estadounidense, la cual se percata de que es Saleem quien lo está haciendo y acaba por apartarlo de la “pandilla” de los niños de Methwold State. Eventualmente Brass Monkey será quien expulse a Evie. Cuando Evie empieza a dispararles a gatos con su pistola de balines, Brass Monkey aprovechará para vengar a su hermano; golpeando a Evie hasta romperle sus frenillos de tal forma que su padre manda por ella a EEUU.

Después de golpear su cabeza contra Sonny, Saleem se percata de un estilo especial de personas dentro de la India. Se da cuenta de que sus contemporáneos más próximos

cronológicamente, los niños que habían nacido entre las 12:00 a.m. y 1:00 a.m. del 15 de agosto de 1947 en la India tenían habilidades únicas así como las de él. Estos dones eran más y más asombrosos entre más cerca de la medianoche hubieran nacido los niños; haciendo de Saleem, con el poder de conocer las mentes de todos en la India, y de Shiva, con el poder de dominar la guerra, los niños más poderosos. Por otro lado, los dones de los niños más cercanos a la 1:00 a.m. eran poco más que atractivos de circo. A continuación se presenta una tabla con todos los niños cuyas capacidades son mencionadas en la novela. Tómese en cuenta que estos no son todos los niños. La obra menciona que en esa hora, alrededor de la India, nacieron 1001 niños (alusión voluntaria a las “Mil y una noches”) pero murieron 420 (alusión voluntaria al número indio del fraude), lo cual da un total de 581 niños, de los cuales la novela solo menciona los siguientes:

Tabla 1. “Hijos(as) de la medianoche” descritos en la novela según su capacidad y hora de nacimiento

Hijo(a) de la medianoche	Hora de nacimiento	Capacidad
Gemelas de Baud		Enamorar a quien quisieran.
Sundari		Niña con belleza que ciega a quien la miraba.
Niño de Kerala		Entrar en espejos y salir a través de cualquier otra superficie reflejante en la India.
Niña de Goa		Multiplicar peces.
Niño de Nilgiri		Hombre lobo.
Niño de Vindhya		Aumentar o reducir su tamaño.
Narada/Markandaya		Cambiar de sexo al entrar en el agua.
Joven de Jalna		Adivina el futuro usando el agua.
Niña de las afueras de Calcuta		Capacidad de herir físicamente con sus insultos.
Niño		Comer metal
Niña de Thar		Dedos verdes que pueden sembrar en el desierto.
Niñas	12:59 a.m.	Barba
Niño	12:59 a.m.	Agallas funcionales para respirar en agua dulce.
Gemelos siameses	12:59 a.m.	Dos cuerpos compartiendo una cabeza. Con dos voces, una de hombre y una de mujer. Capacidad de hablar en todos los idiomas del subcontinente.
Niña del Bosque de Gir	12:30 a.m.	Sanar imponiendo las manos.
Niño de Shillong	12:20 a.m.	Incapacidad de olvidar nada que

		hubiese visto u oído.
Niño de Gir		Cambiar su rostro.
Harilal		Correr como el viento.
Niño	12:00:21 a.m.	Todas las artes de la alquimia.
Niña de Madrás	12:00:17 a.m.	Volar cerrando los ojos.
Soumitra (de Bernasi)	12:00:12 a.m.	Viajar en el tiempo
Parvati-the-witch (del Ghetto de los Magos en Delhi)	12:00:07 a.m.	Todos los poderes de la conjuración y la hechicería.
Shiva	12:00:00 a.m.	El don de la guerra (De Rama, Arjuna y Bhima; Kurus y Pandavas)
Saleem	12:00:00 a.m.	Habilidad para mirar dentro de las mentes y corazones de las personas de la India.

Esta multiplicidad de capacidades, que para el lector puede parecer antojadiza, responde en realidad a una lectura muy precisa y focalizada de la mitología y folklore del sudeste asiático. Así como Shiva responde a los mitos de los guerreros y Parvati corresponde a una representación literal del significado del ghetto de los magos en Delhi, todos los demás niños proveen una probada pequeña de la riqueza cultural del subcontinente y lo que esta puede significar. Esto nos lleva a la representatividad que ya se ha mencionado sobre estos (AMC041). John J. Su (2001) afirma: “los niños representan la promesa de la India post-independiente en sí misma, su resistencia significa la continua esperanza de una nación estado democrática e igualitaria”.

Saleem, que después del incidente de Evie es rechazado del grupo de los niños de su barrio, con la clara excepción de su hermana, se empieza a dar a la tarea de introducirse en la mente de estos “Hijos de la medianoche” con el fin de ponerse en contacto con ellos (AMC006). Al primero que contacta es al más cercano a sí mismo, Shiva de las rodillas.

En este punto de la novela nos percatamos de la enorme diferencia de vidas que provocó el crimen de Mary Pereira. Shiva le cuenta a Saleem cómo él se percató de su don para la guerra cuando su padre, Wee Willie Winkie, lo llevó vendado de los ojos a

un techo con un martillo para romperle las rodillas, dándole así la posibilidad de una vida entera como mendigo. Shiva, instintivamente, esquivó el martillazo abriendo sus rodillas y le prensó la muñeca con ellas hasta rompérsela. Nos percatamos además de que “Winkie no murió de ninguna enfermedad sino de la amargura de perder a una esposa cuya infidelidad nunca sospeché” (AMC008). Este último elemento, como el lector habrá podido adivinar, responde al patrón basado en la metáfora LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002).

Tras ponerse en contacto con los 581 niños, Saleem organiza la “Conferencia de los hijos de la medianoche” (MCC) y programa reuniones frecuentes de ellos en su cabeza, las cuales lo dejan con una enorme jaqueca y completamente exhausto. Para Saleem, el propósito de estas reuniones era el de descifrar junto con los otros niños el objetivo que cumplía su nacimiento, de tal forma que pudieran servir a su país en el modo “activo-literar” ya mencionado. Esta visión tuvo sus problemas. La pluralidad de visiones entre los hijos de la medianoche era demasiada para conciliarse. Shiva, por su parte, pensaba que sus habilidades no tenían mayor objeto que darles una ventaja en su vida individual. Por otro lado, Soumitra, el viajero del tiempo, fue al futuro y les dijo a los niños que las reuniones no tenían objeto, pues serían eliminados antes de empezar (AMC051), cosa que los niños se negaron a creer. Esta profecía de Soumitra funciona en la misma forma que ya se ha descrito según el patrón basado en la metáfora propuesta EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

Mientras en las noches Saleem reúne a la MCC, su vida familiar se sume en mayores problemas todavía. Para cuando Saleem está contactando a los miembros de la conferencia, este descubre el adulterio en la mente de su madre y, una vez, se mete en la cajuela del auto familiar para poder espiar la aventura que su madre tiene con Nadir Khan, quien ahora bajo otro nombre es una persona importante en el Partido Comunista

de la India. La aventura no consiste en nada más que en encontrarse, tomarse de las manos y beber del mismo vaso. Sin embargo estas maravillas del amor impotente eran mejores para Amina que un esposo apartado, y en Saleem causan un desprecio hacia el adulterio que lo llevará a cometer un par de asesinatos después de su “exilio”.

Este exilio ocurre en 1958 a partir de un par de incidentes que cambiarán su vida. Cuando Saleem tiene once años, se convierte en la víctima de un profesor abusivo de su escuela privada, el profesor Zagallo, originario del Perú. Este, después de humillar a Saleem en frente de toda la clase, empieza a levantarlo del pelo diciéndole que acepte que es un animal hasta que le arranca el pelo y Saleem acaba sangrando y con el corte de un monje franciscano. El libro narra que el problema que surgió de esto es que el pelo arrancado a Saleem se le quedó pegado a Zagallo en las manos sin que pudiera librarse de él (AMC028), por lo que es despedido al día siguiente. Este elemento corresponde bastante bien, aunque no perfectamente, con la metáfora que se ha propuesto LAS EXPERIENCIAS SON CICATRICES. No son los pelos de Saleem los que Zagallo no se puede quitar de las manos, sino el acto de haberlos arrancado. A través de este elemento mágico, el autor plantea bella y contundentemente la gravedad del crimen del profesor.

A raíz de esto viene el incidente que traerá más miseria a la casa de los Sinai. Mientras Saleem todavía tenía la venda en la cabeza por la herida causada por Zagallo, va a un baile en el que tiene la posibilidad de bailar con la muchacha más bonita de la fiesta. Posterior a esto es acosado por un par de bravucones que, accidentalmente, en el marco de una puerta que se cierra, le amputan la punta de su dedo. Saleem pierde mucha sangre, tanta que necesita una transfusión. Y es esto lo que desencadena el desastre, pues en el hospital se percatan de que el tipo de sangre del niño implica que no puede ser hijo de Ahmed.

En medio de los graves problemas que surgen entre Amina y Ahmed, Mary Pereira, que es frecuentada por el fantasma de Joseph D'Costa (AMC043), se resiste a confesar su crimen. Brass Monkey es abrazada por su padre y Saleem es exiliado, junto con su aya, a la casa de su tío Hanif Aziz, el director de cine, y su bella esposa Pia, quien secretamente tiene una aventura con Homi Catrack. Saleem se percató de esto cuando Catrack lo usa para pasar una carta a su tía Pia, pero al mismo tiempo amenazándolo de que si le cuenta a su tío enviará a la policía a que le corten la lengua.

La carrera cinematográfica de Hanif también es relevante para la vida de Saleem pues, sin que este último lo sepa, las películas de Hanif son profecías sobre lo que vendrá más tarde en su vida, como la planta manufacturera solamente femenina de salsa picante (AMC052). Este es otro ejemplo más de un elemento mágico que calza con la metáfora propuesta EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO.

Una tarde Pia llega a casa perturbada y Hanif le dice a Saleem que trate de consolarla. Este se acuesta con su tía sollozante y decide entrar en su mente para percatarse de que Pia ha sido la amante de Catrack por años, que en realidad Catrack solo sigue manteniendo a Hanif en la nómina por su relación con Pia y que el sufrimiento de su tía se debía a que esa tarde su amante había terminado con ella para dejarla por alguien más. Saleem odia en ese momento a Homi Catrack por seducir a su tía y doblemente lo odia por rechazarla. Pero, mientras está acostado con su tía, sufre una erección que le causa el rechazo de esta y su vuelta a una casa en donde su padre no lo quiere.

En este contexto Saleem tiene un sueño en que mata accidentalmente a uno de sus compañeros, Jimmy Kapadia. Se sorprende y se llena de culpa cuando se percató al día siguiente que Kapadia efectivamente murió la noche anterior de un ataque cardíaco. Saleem se percató de que lo mató a través de un sueño (AMC034), lo que le brinda la idea sobre cómo acabar con Homi Catrack. Saleem, usando las habilidades de serpiente

que Schaapsteker le había conferido (AMC061), empieza a espiar mentalmente (AMC006) a Catrack y a su nueva amante, Lila Sabarmati, esperando el momento de atacar. Saleem entonces prepara una nota a partir de recortes de periódico, que contextualizan al lector sobre el reflejo de la narrativa y de la historia de la India, para el esposo de Lila Sabarmati, quien al recibir la nota busca y mata a los dos.

Estos asesinatos traen varios efectos no deseados sobre Saleem. Por un lado, la venta de las casas ahora desocupadas de Methwold State que solían pertenecer a los Sabarmati y a Homi Catrack a las mujeres del Dr. Narlikar. Incluso la familia Ibrahim se fue, por la mala fortuna que les había caído después del evento. Solamente la familia Sinai se rehusó a irse de Methwold State. Pero, más importante, tras la muerte de Catrack, el magnate del cine, Hanif Aziz perdió su medio de vida, tras lo cual se suicidó.

La muerte de Hanif se presta para que la familia Aziz se reúna en casa de los Sinai para hacer el luto requerido. Durante este tiempo las mujeres herederas del Dr. Narlikar, que ya han adquirido las casas que solían ser de los Ibrahim, los Sabarmati y Homi Catrack, las están demoliendo para crear una gran casa monolítica. La novela relata como el polvo de la construcción empieza a “erosionar” a la familia durante el período de luto (AMC029). El lector se puede percatar que esa “erosión” se refiere a la carga de tener a tantas personas juntas. Así, el hastío mental se representa a través de la erosión sobre la piel de los habitantes de la casa, reforzando el patrón basado en la metáfora LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002).

Varios elementos mágicos extra se exponen o se retoman en esta sección. El contraste entre el envejecimiento del Dr. Schaapsteker y la Reverenda Madre lleva a Saleem a hacer la reflexión de que mientras los europeos se vuelven silenciosos, pequeños y débiles con la edad, los indios se vuelven más grandes, poderosos y ruidosos (AMC066). Es fácil notar que la comparación corporal en este elemento es en realidad

una comparación sobre la valoración social y familiar entre los europeos, que suelen descartar a los ancianos, y los indios, que les van dando más y más autoridad en los asuntos familiares. En este sentido este elemento es similar al cambio de color de los ojos de Shiva (AMC064), entrando en la categoría LAS EXPECTATIVAS SOCIALES SON EL CUERPO. Dentro de este mismo tema se introduce el caso especial de Aadam Aziz, cuya vejez no es como la del Dr. Schaapsteker o como la de la Reverenda Madre, sino una cosa distinta, caracterizada por el agujero en el pecho, que ahora Saleem puede ver, y que está agrietando al médico (AMC024). Este agujero eventualmente lo matará mientras Aadam trata desesperadamente de volver a Cachemira. Este hueco será heredado a Saleem, quien escribe la historia a prisa tratando de terminarla antes de que el agujero lo mate a él (Heffernan, 2000). La novela no deja de insistir en el papel alegórico de Aadam Aziz como el espíritu de la India independentista, asociando con su decadencia la corrupción en el gobierno: "...transpiración corría por la cara de mi azotado abuelo que dejaba rastros de lodo en sus mejillas. A veces él agarraba a quien fuera que estuviese cerca y le diría con completa lucidez: 'Estos Nehrus no estarán felices hasta que se hayan convertido en reyes hereditarios'". El elemento es completo y elegante en tanto que la muerte de Aadam Aziz coincide con la enfermedad y muerte de Jawaharlal Nehru, así como el surgimiento del hueco de Saleem corresponderá con la convocación del estado de emergencia de Indira Gandhi.

A través de un proceso social complejo que no merece ser descrito a plenitud en este resumen, solamente ejecutivo, Mary Pereira finalmente confiesa su crimen, explicando la procedencia de Saleem y la inocencia de su madre. Esto finalmente elimina el fantasma de Joseph D'Costa, respaldando la interpretación que le da este estudio a ese elemento. Tras su confesión Mary es despedida para volver a Goa, donde se dice que fue la madre de Mary quien mordió el dedo del cadáver incorrupto de San Francisco

Javier y se convirtió en piedra (AMC067). No es necesario analizar profundamente este elemento pues lo único original en este caso es conectar a Mary Pereira con la historia popular que ya existe en la zona de una mujer que mordió el dedo del santo y se convirtió en piedra.

La revelación de Mary Pereira impulsará a Saleem a dejar de incluir a Shiva en las reuniones de la MCC, pues Shiva el invencible puede traspasar cualquier barrera mental que Saleem le imponga y este último no puede permitir que Shiva se de cuenta de lo que le fue negado al momento de su nacimiento. Perder a uno de sus dos hermanos mayores en las reuniones causa una división en la MCC de la cual nunca se llega a recuperar.

Por otra parte, Ahmed Sinai, incapaz de pedirle perdón a su esposa por haberla acusado de adulterio, le grita y reclama en frente de su familia sufriente, quienes urgen entonces a Amina a que se separe de su esposo y se vaya a vivir a Pakistán con su hermana Emerald y Zulfikar.

El segundo “exilio” a Pakistán tiene varios efectos sobre Saleem. El mayor de ellos está en percatarse de que su poder mental (AMC006) no funciona en Pakistán. El valor de esto es explicado dentro de la novela como que la conexión de Saleem con la MCC tiene que ver con la pluralidad racial, lingüística, religiosa e ideológica de la India; cosa inexistente en Pakistán. Saleem explica:

“[E]n un país donde la verdad es lo que se instruya que esta sea, la realidad deja, literalmente, de existir, de tal forma que todo es posible a excepción de lo que se nos dice que es el caso; y quizás esta fue la diferencia entre mi infancia india y mi adolescencia pakistaní –que en la primera yo estaba rodeado de una infinidad de realidades alternativas, mientras en la segunda yo estaba a la

deriva, desorientado en medio de un número igualmente infinito de falsedades, irrealidades y mentiras”.

Si bien la trama y las relaciones entre los personajes se profundizan bastante en este período, lo que nos corresponde analizar de esto es solamente el papel que Saleem juega en el golpe de Estado a Zulfikar Ali Bhutto, participando en una reunión de varios altos militares en casa de su tío Zulfikar que, avergonzado de su hijo que moja la cama, sienta a Saleem a la mesa y lo pone a mover los saleros que representan la forma en que las tropas realizarán el golpe de estado. Esto refuerza el papel metafórico de Saleem para con la colonia inglesa de la India, que incluye a Pakistán y Bangladesh (AMC041).

Vale mencionar que durante la estancia en Pakistán Brass Monkey cambia también. De ser la niña rebelde que solía quemar los zapatos de sus superiores pasó a ser la adolescente Jamila-Singer (Jamila la cantante), que cantaba con la hermosura que los pájaros le habían enseñado (AMC058).

En 1962, cuando Saleem tiene diecisiete años, la secretaria de Ahmed Sinai contacta a Amina para decirle que Ahmed ha tenido un derrame, razón por lo cual Amina regresa a Bombay después de unos cuatro años. Se nos cuenta que el corazón de Ahmed, lleno de odio, había cambiado de forma y había empeorado gravemente su salud (AMC012). Cuando Amina llega a Bombay y se dedica a cuidarlo empieza a rejuvenecer (AMC013), y este período concluye con una reconciliación entre Amina y Ahmed y de este último con sus hijos, particularmente con Saleem.

Si bien estos dos elementos, el empeoramiento de la salud de Ahmed por el odio (AMC012) y el rejuvenecimiento de Amina por el amor (AMC013), podrían ser leídos como una realidad literal, la narrativa sugiere que el autor estaba tratando de exagerar el efecto físico de tal forma que el lector hiciera una lectura profunda de su causa

psicológica. De esta manera, la transformación del corazón de Ahmed (AMC012) puede agruparse dentro del patrón LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002). El rejuvenecimiento de Amina (AMC013), por otra parte, responde a la metáfora conceptual propuesta por este estudio sobre el envejecimiento súbito de Lisa, en “El Hotel Blanco” (EHB005): LA ALEGRÍA ES JUVENTUD.

La reconciliación familiar, sin embargo, es contraria a la reunión con la MCC. Cuando Saleem, después de cuatro años, contacta mentalmente a sus semejantes (AMC006) encuentra resistencia en ellos. Adolescentes, los “Hijos de la medianoche” ya no están interesados en su destino y resienten la ausencia de Shiva de la Conferencia. Incluso Parvati, quien solía ser el gran apoyo de Saleem, se negó a seguir participando de la Conferencia. Posterior a la caída de la MCC, sus reuniones son clausuradas por completo pues, en un gran gesto de generosidad mal dirigida, Ahmed Sinai, acogiendo a Saleem como su hijo, lo sorprende llevándolo a que le drenen quirúrgicamente sus vías nasales, ignorante de la existencia de la MCC. A pesar de la resistencia de Saleem, la operación se lleva a cabo y la familia se muda de vuelta a Pakistán, ahora a casa de su tía Alia.

Drenado de sus poderes, Saleem descubre una habilidad nueva, de la cual había estado inconsciente toda su vida. Su enorme nariz, útil por primera vez en su vida, aprende del rico y revelador mundo de los olores. Empieza a olerlo todo, clasificando los olores de distintas maneras. Saleem no solo puede oler las cosas, sino que aprende a oler las emociones y, con ellas, lo más fundamental en las personas (AMC003). Con este recurso mágico el autor hace un claro contraste entre la accesibilidad a la mente (pensamientos) de las personas, representado a través del oído, y el acceso a los corazones (emociones) de las mismas, representado a través de la nariz, favoreciendo en importancia la segunda. Lorna Milne (1999) argumenta prolongadamente cómo en la

novela “el sentido del olfato funciona parcialmente como una garantía de la autenticidad del punto de vista del protagonista y que esto a su vez tiene implicaciones con respecto al retrato de la realidad histórica”. Haciendo una comparación entre Saleem, Jean-Baptiste Grenouille de “El Perfume” y Abel Tiuffauges de “Le Roi des Bulnes” (de Michel Tournier), Milne (1999) resume las características que este elemento, agrupado en este estudio a partir de la metáfora propuesta EMPATIZAR ES OLER, de la siguiente manera:

“El sentido del olfato híper sensitivo es un paralelo a la visión de rayos X, tanto en el sentido literal como en el sentido metafórico. Los tres protagonistas no solo poseen una percepción soberbiamente precisa de su ambiente físico, incluso aquellas partes que sus semejantes tratan de esconder: su infalibilidad en esta área también da lugar a la noción de que ellos poseen, adicionalmente, un ‘insight’ preciso sobre el corazón de las cosas, una habilidad aumentada para descifrar el mundo pues solamente ellos pueden percibir lo que los mortales ordinarios no pueden”.

Anthony Synnott (2003) explica exhaustivamente las causas y características de este fenómeno de representación nasal en un análisis detallado del valor simbólico del olfato, extendiéndose sobre la idea de que “ante todo, los olores son manifestaciones de lo que uno es, no solo de manera literal, como signo de identidad, sino de manera metafórica”. Sin embargo, Mukherjee (2006) hace una acotación sobre esto peculiar a la novela, que en esta “la nariz resulta ser un asiento de conocimiento impotente. (...) Así, a pesar de que Saleem puede localizar la fuente de los olores, él no puede protegerse a sí mismo de lo que estos contagian”. El ejemplo más problemático de esto viene de la

fuente menos esperada. Saleem se enamora perdidamente de la que creyó por años era su hermana, y esta extraña forma de incesto acabará por destruir su vida sexual.

Frustrado por el amor incestuoso, aunque no realmente incestuoso, por Jamila, que ahora es una cantante estrella de la radio, Saleem recurre a una prostituta; recordando que “ninguna ciudad que encierra a sus mujeres escasea de prostitutas”. La prostituta que Saleem escoge, sin embargo, es muy particular. Saleem visita a una prostituta de 512 años de edad llamada Tai Bibi, la prostituta más vieja del mundo que puede despedir cualquier olor que desee (AMC042). La referencia al barquero Tai es obvia, ahora sumándole el factor olfativo que recuerda que esa tradición oral sostiene verdades grandes y poderosas aun en un país tan represivo como Pakistán (Milne, 1999). Esta personificación, al igual que la de Tai el barquero, corresponde al patrón basado en la metáfora conceptual LA CULTURA ES UNA PERSONA.

La vida en la casa de Alia Aziz, que se quedó soltera después de que Ahmed la abandonó, conlleva varios elementos mágicos a examinar.

Alia, que ha estado cultivando resentimiento hacia Ahmed, que la abandonó, y hacia Amina, que la traicionó, ha llegado a tener tanto odio que este se materializó en la sala de la casa en la forma de un gran gecko que huele a vómito y siempre está ahí (AMC062). Este elemento podría corresponder al patrón basado en la metáfora conceptual LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES, considerando que dicho resentimiento y odio en la novela son los rasgos de personalidad más sobresalientes de Alia. En ese caso, el gran gecko con olor a vómito funcionaría como los nahuales en “Hombres de maíz”.

Se debe hacer la salvedad de que no todas las apariciones de fenómenos como animales en la obra corresponden a este patrón. Se retoma el calor de 1956, que según la novela fue causado por insectos de fuego invisibles (AMC060). Este elemento es

tomado como una metonimia, recalando la forma en que, en las temporadas más calientes de la India, la reproducción de los insectos aumenta.

La venganza de Alia sobre Ahmed y Amina se realiza finalmente a través de la comida (AMC020). En acuerdo con el patrón, común en la obra, basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA, Alia traspasa el odio y la miseria que su soltería le ha traído a la comida que prepara para la pareja. Esto tiene varios efectos. Amina, de nuevo embarazada, queda inmovilizada por el peso de la criatura. Pero esta vez recibe además alucinaciones y pesadillas horribles que la llenan de culpa sobre su pasado. Ahmed, que ha establecido una compañía de toallas en Pakistán, deja de ser el hombre disciplinado que había sido antes y se vuelve odioso con sus empleados y renuente ante sus responsabilidades.

Por su parte, Saleem confiesa su amor a Jamila para ser rechazado cruelmente; de acuerdo con ese sentido de independencia de los gatos que ya hemos mencionado (AMC058).

Este último episodio del Libro Dos de la novela concluye con la guerra India-Pakistaní de 1965, donde los bombardeos de la India destruyen la casa de Alia, con Alia, Ahmed y Amina adentro, al igual que con la mayor parte de la familia de Saleem. Saleem, que más bien recorría la ciudad esperando ser impactado por una de las bombas, llega a las afueras de la casa de Alia justo cuando una bomba la impacta. El famoso escupidero de plata y lapislázuli lo impacta en la cabeza causándole amnesia o, como dice el libro, “pureza”.

Libro Tres

La amnesia que Saleem adquiere al final del Libro Dos da pie para darle continuidad a la relación metafórica de Saleem con la colonia India (AMC041), en cuanto a que el

libro tres repunta en el año 1971, cuando Pakistán Occidental, de acuerdo a la novela, olvidó su pasado y pasó a convertirse en la nación independiente de Bangladesh.

Saleem, quien había quedado sin familia a excepción de su hermana, es entregado al ejército por esta, quien ya no quiere tener nada que ver con Saleem. En el ejército pakistaní introduce a Saleem en la particular unidad CUTIA (unidad canina) por las peculiares características de este.

Saleem ya nunca está feliz o triste, está eternamente sereno, abrazado al escupidero de plata y lapislázuli, viviendo una vida sin pasado. Saleem ya es absolutamente incapaz de sentir dolor (AMC014) y su superpoderoso sentido del olfato es capaz de rastrear a cualquier persona o cosa sin importar la distancia o el transcurso del tiempo.

Como ya se introdujo, la amnesia e insensibilidad de Saleem (AMC014) es utilizada como un medio narrativo para prolongar el papel representativo de Saleem para con las condiciones socio-económicas del país (AMC041). Particularmente, la pérdida del pasado es explicada por el narrador como un reflejo del surgimiento de Bangladesh como nación, así como la insensibilidad sirve para que el lector el falso sentido de distancia para con el que se trató la brutalidad de la guerra Indo-Pakistaní de 1971, la cual implicó el éxodo más grande de la historia. Podemos, entonces, identificar aquí una vez más el patrón LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA, extendido con una metáfora corporal basada en el patrón LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002).

Saleem, quien por sus habilidades es parte integral de la masiva persecución política e intelectual que se presentó en dicha guerra, sin embargo el Saleem “descerebrado” inconscientemente se niega a participar más en la matanza y se pierde a sí mismo, junto con el escuadrón encargado de él, en la jungla de los Sundarbans.

Este viaje a la jungla representa un episodio onírico oscuro en el cual el tiempo se detiene y la tropa se encuentra con varios factores mágicos (AMC035). En esta jungla

Saleem, a través de una picadura de serpiente, recupera su vida, aunque no puede todavía recordar su nombre. Recuperar la memoria y perder su insensibilidad lo obliga a sufrir cuando este bosque onírico trae sobre él las voces de las mujeres que dejaron viudas y de los niños que dejaron huérfanos. En fin, la jungla lleva en sí la “carga de la culpa” que lo hace dejar la infancia atrás para siempre. Como se mencionó antes, la insensibilidad de Saleem baja la guardia del lector para luego recriminar esa insensibilidad de cara a la realidad.

El episodio de los Sundarbans para este momento ya es familiar. El protagonista de la historia se introduce en un lugar onírico que refleja su interior y lo hace ponerse en contacto consigo mismo. Si bien este episodio no se presta para describirse a través de la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO, se presta perfectamente para obedecer la metáfora conceptual derivada de la anterior EL INCONSCIENTE ES OSCURO. Este mismo patrón se repite poco después.

Cuando la tropa finalmente sale de la jungla se topan con que la India intervino en Bangladesh y tuvo una victoria aplastante contra el ejército pakistaní. Los compañeros de escuadrón de Saleem van muriendo uno a uno hasta que solamente Saleem queda para darse cuenta de que Shiva se ha convertido en un héroe de guerra.

Después de deshacerse de su uniforme y robar cierta ropa de civil, Saleem topa con la suerte de encontrarse que los artistas del “Ghetto de los Magos” de Delhi han sido traídos para entretener a las tropas, y con ellos, la bruja Parvati. Saleem se vale de la ayuda de esta para cruzar la frontera hacia la India. Valiéndose de sus poderes de hechicería, Parvati lo hace desaparecer en la oscuridad de una canasta en la cual cruza la frontera (AMC036). En la oscuridad de esta canasta Saleem se encuentra una vez más con lo más central en su interior, descubriendo esta vez un gran odio por el papel individual que la historia le había asignado. Esta estancia en la canasta de Parvati es

descrita como un renacimiento, lo cual coincide con varios elementos similares tratados en este estudio. Este elemento coincide con el patrón basado en la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ES OSCURO.

Ya en la India de nuevo, Saleem se aloja en el Ghetto de los Magos con Parvati y el líder de los magos, un encantador de serpientes gigante llamado Picture Singh. Simbólicamente rico, el Ghetto de los Magos está ubicado a la sombra de una mezquita y está conformado por un gran grupo de comunistas y materialistas. Nadie más escéptico que los magos, quienes saben perfectamente que su magia no es magia sino truco. Como ya se ha mencionado, el Ghetto de los Magos servirá para representar el movimiento comunista en la India (Su, 2001).

El Ghetto de Magos, en su mayoría, recibe a Saleem con los brazos abiertos; sin embargo una anciana llamada Resham Bibi profetiza lo que está por ocurrir (AMC054), que Saleem traerá la destrucción al Ghetto de los Magos, sin embargo los magos no le hacen caso. Este elemento coincide con el patrón basado en la metáfora conceptual EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO. No obstante, Saleem abandona el Ghetto con el fin de ayudar a su país buscando la ayuda de su tío, Mustapha Aziz.

La experiencia en casa de Mustapha Aziz, el funcionario público tan complaciente que nunca fue tomado en cuenta para ser ascendido, no es buena para Saleem que buscaba su apoyo para entrar en el gobierno y hacer algo para mejorar a la India. Lo que aprende es que su tío, nunca ascendido, se ha dedicado al estudio genealógico para ser opacado en esto también por un Rishi de 350 años que memorizó toda la genealogía de los Brahmines (AMC068). Este elemento mágico no cumple ninguna función especial fuera de repintar la imposibilidad del personaje Mustapha Aziz de destacar.

Sin embargo, Saleem sí se percata de un archivo que tiene su tío titulado “Proyecto MCC”. Poco después de descubrir este archivo, Mustapha Aziz cambia negativamente su relación con Saleem, acción que se debe a la persecución que está por venir.

Al cabo de un año y medio, Parvati va a buscar a Saleem a la casa de su tío y este se va con ella. Habiendo renunciado a la posibilidad de ayudar a su país, Saleem vuelve al Ghetto de los Magos tratando ahora de ayudar al país a través de la causa comunista de Picture Singh.

En medio de ese grupo de incrédulos, Parvati se emociona más que nadie al tener a Saleem con ella, quien está conciente de que la magia de Parvati es auténtica. La magia de Parvati es capaz de curar el oído y la calvicie de Saleem con su magia, extendiendo su papel representativo, junto con el resto de la MCC, de las promesas de la India post-independiente (AMC041), sin embargo será incapaz de curar lo más fundamental para su relación con Saleem, el amor incestuoso hacia su hermana Jamila.

Saleem dedica todo su tiempo a la causa comunista haciendo de asistente de Picture Singh, pero, incapaz de responder a sus afectos por las heridas psíquicas que le dejó el incesto, se niega a responder a los afectos de Parvati.

Luchando por la causa, Saleem no se percata de que Parvati está tan herida por ser rechazada que invoca a Shiva y pone un hechizo de amor sobre él. El héroe de guerra llega al Ghetto de los Magos en el mismo momento en que el proyecto del Buda Sonriente (adquisición de armas nucleares) toma lugar (AMC045). Esta coincidencia junto con las descripciones posteriores del personaje, como su “olor a despotismo”, nos muestran la relación que Shiva tiene con los movimientos militares impositivos de la dinastía Nehru/Gandhi así como Saleem, y la MCC, está relacionado con la pluralidad en la nación (Su, 2001) (AMC041). No es coincidencia que el éxito de Saleem en la infancia requería del fracaso de Shiva así como el éxito de Shiva en la adultez implica el

fracaso de Saleem. La relación de Shiva con el militarismo de los años setenta en la India es un ejemplo más del patrón basado en la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

Esto queda aun más patente a partir de otro elemento mágico recurrente en la obra, según el cual el destino de las personas está determinado por su nombre (AMC053): “Nuestros nombres contienen nuestros destinos; viviendo como lo hacemos en un lugar donde los nombres no han adquirido la insignificancia del Oeste y son todavía más que simples sonidos, somos también las víctimas de nuestros títulos”.

Este elemento, que fácilmente puede ubicarse en el patrón basado en la metáfora propuesta EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO, asocia a Saleem Sinai con el lugar del encuentro en el desierto; así como Shiva está asociado con el dios hindú de la destrucción. Así mismo, por sus nombres, Parvati y Shiva estaban destinados a estar juntos.

La relación de Parvati con Shiva da un resultado muy peculiar. Él héroe de guerra era promiscuo y había concebido niños a lo alto y ancho del país con mujeres casadas; sin embargo perdía interés en cualquier mujer embarazada, por lo tanto ninguno de esos niños fue reconocido por Shiva sino que pasaba por ser hijo de los esposos de las mujeres infieles. Además embarazó a cantidades de prostitutas que acababan abandonando el oficio para ser madres de los hijos de Shiva. La relación con Parvati sigue estas líneas.

Parvati lo hechizó por cuatro meses hasta quedar embarazada, después de lo cual la relación se volvió tempestuosa y Parvati le levantó el hechizo, después de lo cual Shiva la devolvió al Ghetto de los Magos del cual la había sacado. Con Parvati embarazada del bebé de Shiva, Saleem decide casarse con ella a pesar de seguir sin poder responder a sus afectos. Esto da el curioso resultado de que, a pesar de que Saleem no estaba

relacionado de forma sanguínea con la familia con la cual se crió, su hijo sí era el descendiente de los Aziz.

El hijo de Shiva, Saleem y Parvati, Aadam Sinai, nace al momento en que Indira Gandhi, después de perder las elecciones, declara un Estado de Emergencia en la India para quedarse en el poder en contra de las disposiciones electorales. El narrador hace una conexión metafórica entre Saleem y Aadam Sinai, un niño no con nariz sino con orejas descomunales, como representantes simbólicos de la India. Ahora que Aadam ha nacido el papel de Saleem se irá reduciendo hasta desaparecer y el nuevo representante del país será Aadam (AMC044), respondiendo de nuevo al patrón basado en la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

Es durante este estado de emergencia, mientras el gobierno de Indira Gandhi estaba utilizando castraciones obligatorias como medio para deshacerse de enemigos políticos, que Shiva junto con el ejército atacan el Ghetto de los Magos con el fin de apresar a Saleem. Nadir Khan arriba al lugar poco antes del incidente para advertir a Saleem pero esto no sirve de nada. Parvati es asesinada durante la acción militar anticomunista y Saleem es llevado preso. Incluso el escupidero de plata y lapislázuli es destruido, junto con el sueño que la India independiente había representado.

El libro explica como Saleem, accidentalmente, se había colado en los sueños de Indira Gandhi quien desarrollo entonces el plan, con la ayuda de Shiva, para capturar a Saleem y así localizar a todos los hijos de la medianoche. A través de tortura Saleem revela el nombre y localización de todos los miembros de la MCC, quienes son capturados, esterilizados y privados de sus poderes. Indira, denominada “La Viuda” en la novela, deshace la magia que Parvati había hecho en Saleem para curarlo de sus heridas (AMC046), utilizando una vez más la metáfora de Saleem-India que responde al patrón basado en LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA. De esta forma maravillosa Rushdie

delata la destrucción de la pluralidad de ideas y la promesa de ese “sueño colectivo” que es la India intercambiándolo por la imposición hinduista que la dinastía Nehru/Gandhi ha traído al país. El autor afirma en un artículo revisando su propio libro (Rushdie, 1987): “El nuevo elemento en el comunalismo Indio es la emergencia de una consciencia colectiva Hindú que trasciende casta y que cree que el Hinduismo está bajo amenaza de las otras minorías Indias”. Este elemento reclama rabiosamente la forma en la cual el gobierno de Indira Gandhi trató de “castrar” las posibilidades que surgían de la pluralidad de la India.

Después de las esterilizaciones los hijos de la medianoche son liberados, desprovistos de su potencial. Shiva, el arma de Indira Gandhi para la realización de este exterminio, se hizo la vasectomía voluntariamente; inconsciente o indiferente de haber creado él mismo una nueva generación de hijos de la medianoche. Se hace la aclaración de que no todos los miembros de la MCC fueron capturados. Soumitra, el viajero del tiempo, por ejemplo, nunca fue encontrado.

El final del libro nos trae a Saleem de vuelta al Ghetto de los Magos para percatarse de que Picture Singh logró rescatar a Aadam Sinai de la masacre y lo ha estado cuidando. A esto sigue una reafirmación de la función metafórica de Aadam Sinai, quien “representa un tipo de ‘lugar teniente’ para el futuro, alguien que significa la promesa de regeneración que Rushdie clama para la India” (Su, 2001).

Las últimas páginas del libro cubren la forma en la cual Picture Singh se hace de una mujer llamada Durga que lo drena de energía a través de azotar su ropa al lavarla (AMC031); una metonimia que esconde el desgaste del sueño de igualdad y justicia que solía representar el movimiento comunista (Mukherjee, 2006), haciendo un abordaje que responde al patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS. Sin embargo, una última aventura en la que Picture Singh derrota a un

nuevo encantador de serpientes refleja la continua fe del autor en que, si bien desgastado, el ideal que representa Picture Singh sigue siendo el mejor para la India.

Posterior a esto Saleem abandona el Guetto de los Magos con su hijo y se reencuentra con su antigua aya, Mary Pereira, quien ha creado una fábrica procesadora de pepinillos, donde le da alojamiento y empieza la historia. Es en esta fábrica que Saleem escribe su historia, tanto en tinta como en salsa picante (AMC015) bajo la mirada vigilante de Padma, la enfermera con la cual Saleem, a pesar de haber sido castrado, decide casarse.

Pero esto no implica que la historia tenga un final feliz. En una última predicción Saleem asegura que ese día en que termina de escribir y preparar su historia y se casará con Padma, el 15 de agosto de 1978, su piel se terminará de romper para ser absorbido por la multitud que celebra el trigésimo primer aniversario de la independencia, transformando finalmente la conexión metafórica entre Saleem y la India en una relación literal. Si bien el libro no nos da una confirmación de que esto suceda, se puede notar que esta predicción (AMC047) se adhiere al patrón basado en la metáfora conceptual propuesta EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO, al mismo tiempo reafirmando el principio básico del libro basado en el patrón LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA.

“Hijos de la medianoche” nos da un viaje por la historia, tanto conocida como desconocida, tanto dulce como amarga, de una joven nación conformada por una pluralidad de pueblos que jamás se hubieran unido de no ser por un sueño colectivo que fue hecho país. Salman Rushdie, con esta novela, revive y revisa este sueño que constituyó su pasado y nos invita a compartir ese sueño con él, a pesar de la multiplicidad de pesadillas existentes que buscan destruirlo.

Crónica del pájaro que da cuerda al mundo

Esta novela del año 1994 es generalmente considerada como la mejor de su autor, Haruki Murakami, galardonado con el premio Franz Kafka en el 2006. Murakami se ha convertido rápidamente en uno de los autores vivos más leídos del planeta, así como uno de los escritores más polémicamente discutidos en la esfera literaria japonesa. Esto responde a la “naturaleza elusiva del trabajo de Murakami, que ha evadido la categorización fácil tanto como ‘junbungaku’ (pura/alta literatura) o ‘taishu bungaku’ (literatura popular) –etiquetas que convencionalmente han jerarquizado los trabajos literarios japoneses modernos” (Kawakami, 2002).

No obstante, la novela “Crónica del pájaro que da cuerda al mundo” ha sido la gran excepción innegable al martillo de la crítica japonesa. Esta obra inclusive le mereció al autor el respeto y la alabanza de su más mordaz crítico, el premio Nobel de literatura japonés, Kenzaburo Oe.

Haruki Murakami se ha convertido rápidamente en una voz literaria japonesa para el mundo, uniéndose a escritores como Yasuri Kawabata, Yukio Mishima y Kenzaburo Oe. No obstante, las diferencias entre los temas y estilos de estos tres últimos y Murakami son sumamente marcadas. Probablemente esta es la razón por la cual el valor de la literatura de este ha sido puesto en entredicho (Strecher, 1998, 1999).

Murakami se aleja bastante de la literatura intelectualizada y compleja de sus predecesores. Sus personajes principales usualmente están americanizados en lugar de ser distintivamente japoneses y se guían más por el sentido común que por el intelecto o la moral. Matthew C. Strecher (1998) comenta sobre el dilema que esto ha provocado, resumiendo las críticas de la siguiente manera:

“Por todo el auto-interés del narrador [de Murakami], sus movimientos son más obvios y menos cerebrales de lo que era común en la literatura japonesa hasta hace pocos años. Uno no tiene la impresión de estar leyendo un texto escrito puramente como arte; su valor de entretenimiento es demasiado alto para eso; su lenguaje, demasiado transparente. Si uno pudiera comparar el estilo verbalmente denso de Oe al estilo de Thomas Pynchon, también se podría comparar el estilo de Murakami al de Raymond Carver, no coincidentalmente, uno de los escritores favoritos de Murakami. (...) Claramente Murakami está en algún lugar entre los textos extremadamente inventivos y experimentales de Oe y las altamente formuladas, altamente entretenidas, pero monótonamente uniformes novelas de Akawara Jiro. (...) Uno no encuentra [en Murakami] nada del cariño por lo misterioso, lo pedante o lo oscuro; lo que a menudo se dice de la prosa de Kawabata, Mishima u Oe. [E]sto es posiblemente lo que llevó a Oe a comentar a Kazuo Ishiguro que ‘Murakami escribe en japonés, pero su escritura no es realmente japonesa. Si la fueras a traducir al inglés americano, podría leerse muy naturalmente en Nueva York’”.

Se pueden enumerar entonces tres críticas principales a Murakami: la pasividad de sus personajes principales, la americanización de estos y su incapacidad para superar su aislamiento y egoísmo. Es a partir de estos tres puntos que Murakami crea “Crónica del pájaro que da cuerda al mundo” como una contrapropuesta que trata de un personaje principal que sale de su pasividad y logra hacer una conexión auténtica con otro ser humano. Sin embargo, la novela hará hincapié en que esa conexión no es cosa sencilla. Para hacerla, el héroe de Murakami deberá antes ponerse en contacto con los dilemas de

la empatía, el oscuro pasado de su país y sus propias cargas inconscientes. (Kawakami, 2002)

La novela es narrada por su protagonista, Tooru Okada, un hombre presentemente desempleado que se encuentra trabajando como amo de casa mientras vive de sus ahorros y del salario de su esposa, Kumiko. Eventualmente esta desaparece sin dejar rastro, lo que dejará a Tooru en la necesidad de atravesar varios niveles, naturales y sobrenaturales, para lograr conectarse con ella y recuperarla.

La obra se divide en tres partes y en cada una de las partes presenta una narrativa que se puede subdividir en cuatro niveles, semipermeables los unos con los otros.

Los títulos que el autor pone a cada parte de la novela hacen referencia a una ópera, o a parte de una ópera, que resume lo que ocurrirá en dicha parte. La primera parte de la novela, titulada “La gazza ladra” (Urraca ladrona), hace referencia a la famosa ópera de Gioachino Rossini en la cual un pájaro roba una cuchara que causa el encierro injusto de una mujer inocente. La segunda parte, titulada “El pájaro profeta”, hace referencia a una parte de las “Escenas del bosque” de Robert Schumann donde, en medio de un bosque solitario, el personaje principal experimenta el inicio de una noche de sueños opresivos y presagios funestos en que un pájaro le dice: “¡Ten cuidado! Permanece alerta”. La tercera y última parte, titulada “El cazador de pájaros”, hace referencia a la historia de uno de los personajes de “La flauta mágica” de W.A. Mozart, Papageno. Este personaje no es el héroe de la obra, sino el pendenciero compañero de este. Papageno, quien se disfraza de pájaro pues se dedica a cazar pájaros, tiene que emprender una serie de pruebas para descubrir a su pareja en una anciana. Cuando la logra reconocer, esta es secuestrada y él debe invocarla de nuevo usando unas campanas mágicas que le fueron obsequiadas por la Reina de la noche.

Consecuentemente, la primera parte del libro mostrará al lector los lazos familiares, nacionales e inconscientes, representados en la obra a través del “pájaro-que-da-cuerda” (ACP026) (Strecher, 1999), que causan la desaparición de Kumiko, que se hace obvia al principio de la segunda parte. La segunda parte corresponderá con Tooru poniéndose en contacto con varios extraños personajes que lo introducirán en este mundo inconsciente de Kumiko pero que, al mismo tiempo, conllevan peligros muy reales. La tercera parte tratará del viaje inconsciente que hace Tooru para reconocer a Kumiko en la mujer del cuarto 208 y finalmente poder conectarse con ella y matar la representación de su hermano, Noboru Wataya, que vive en su interior y la tiene prisionera.

Los niveles, sirven para exponer las barreras que Tooru tiene que superar para entrar en contacto con su esposa. Fuera de los personajes principales, todos los personajes se pueden ubicar en uno de los cuatro niveles, exponiendo dichas barreras.

El primer nivel contiene personajes que se adhieren a la realidad que todos conocemos, manteniendo al lector con los pies en la tierra a pesar de todos los elementos mágicos que ocurren en los otros niveles. El segundo nivel contiene personajes extraños que, aunque parecen normales, tienen ciertas características mágicas que ayudan al lector a representarse concretamente distintas realidades abstractas. El tercer nivel contiene personajes similares a los del segundo nivel, pero la función específica de estos es exponer a Tooru a la historia del Japón de la primera mitad del siglo XX y conectarlo con ella. El cuarto nivel lidia con el inconsciente de Tooru y las fuerzas interpersonales allí contenidas. El siguiente es un cuadro que permitirá ubicar a los personajes según los niveles ya mencionados:

Tabla 2. Nivel en que se desarrollan los personajes de la novela en cada una de sus partes.

	Primera parte: “La gazza ladra”	Segunda parte: El pájaro profeta	Tercera parte: El cazador de pájaros
Primer nivel: Real-real	May Kashara Tío de Tooru	May Kashara Tío de Tooru	May Kashara Tío de Tooru Ushikawa
Segundo nivel: Mágico-social	Malta Kanoo Creta Kanoo Señor Honda Guitarrista	Malta Kanoo Creta Kanoo Guitarrista Nutmeg Akasaka Cinnamon	Noboru/Sawara Malta Kanoo Creta Kanoo Nutmeg Akasaka Cinnamon
Tercer nivel: Mágico-histórico	Teniente Mamiya	Teniente Mamiya	Teniente Mamiya Veterinario
Cuarto nivel: Mágico-Inconsciente	Mujer al teléfono	Mujer de la 208 Hombre de la 208 Malta/Gato	Mujer de la 208 Hombre de la 208 Hombre sin cara Creta Kanoo Teniente Mamiya Córcega

La historia comienza una tarde en que Tooru Okada está escuchando la radio mientras prepara la cena antes de que llegue su esposa. Mientras eso ocurre, suena el teléfono. Tooru contesta y se da cuenta de que es una mujer que él no reconoce pidiéndole que la escuche por unos minutos, para después hacerle insinuaciones sexuales por el teléfono. Tooru le cuelga pensando que es una bromista, sin percibir todavía que la mujer del teléfono es la voz del nivel más inconsciente de su esposa (ACP001). Durante la primera parte la mujer del teléfono llamará sin que Tooru le preste la atención que necesita, razón por la cual Kumiko desaparecerá al principio de la segunda parte y la historia estará orientada hacia lograr acceso a la mujer del teléfono.

Esta metáfora de la persona que es el inconsciente de Kumiko (ACP001) está constituida de una combinación de metáforas conceptuales. Por un lado, se da una personificación del inconsciente. La Kumiko de la vida real no está al tanto de lo que hace la mujer del teléfono, pero, de la misma forma en que el inconsciente habla a

través de nosotros sin que nos demos cuenta, esta mujer trata de decirle a Tooru lo que la Kumiko consciente no puede. Esto muestra similitud con la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS (Lakoff y Johnson, 1980), si estuviéramos dispuestos a etiquetar como “idea” un estrato psicológico. Este lugar es intemporal, pues en el lobby del hotel que contiene la habitación se muestran las noticias del ataque que Tooru hará sobre Wataya antes de que suceda. La metáfora hace del inconsciente un lugar, un hotel en el cual, en la habitación 208, habita el inconsciente de Kumiko. Esto muestra similitud con la metáfora conceptual LA MENTE ES UN OBJETO MOVIÉNDOSE EN EL ESPACIO (Lakoff y Johnson, 1980). Y, al inconsciente en cuestión, que coincide con los sueños de Kumiko y su hermano, Noboru Wataya (ACP002), se accede descendiendo al fondo de un pozo seco y “atravesándolo”. Esto coincide perfectamente con la metáfora conceptual, ya muy discutida, EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO (Lakoff y Johnson, 1980); compartiendo también varias de las características que las metáforas que siguen este patrón en las demás novelas estudiadas.

En esta parte aprendemos varias cosas sobre los personajes principales. Aprendemos que Tooru había empezado a estudiar leyes en la universidad pero no terminó y encontró trabajo como mensajero especializado de una firma de abogados. Trabajó allí por varios años, pero, ya después de casado, decidió renunciar sin saber qué quería hacer en el futuro.

Kumiko, su esposa, trabaja en una revista y es, en este punto, el sustento económico de la pareja. Proviene de una familia privilegiada con un oscuro pasado. Siendo muy pequeña, sus padres la mandaron a vivir donde una pariente en una zona rural. Pasados varios años, sus padres mandaron a traerla de nuevo. Su padre era un ingeniero muy exigente para con sus hijos, especialmente con su hijo mayor, Noboru Wataya. Además de Noboru, Kumiko tenía una hermana cinco años mayor, pero esta muere de una forma

misteriosa. Luego nos damos cuenta de que se suicidó después de ser abusada en una forma metafórica por su hermano mayor, quien la despojó de su identidad personal (ACP021). Kumiko tenía una relación distante con todos los miembros de su familia a excepción de su hermana, y después de casarse con Tooru la distancia se volvió aun más grande. Sus padres solo acceden al matrimonio a partir del consejo del adivino familiar, un tal señor Honda, y para darles la bendición, le piden a Tooru y a Kumiko que vayan a verlo con cierta frecuencia.

Honda es un hombre mayor, casi sordo, que vive de forma bastante ascética. Para sorpresa de la pareja, este no les habla tanto de consejos para el matrimonio como de su participación en la batalla de Nomonhan durante la Segunda Guerra Mundial, infame por la actuación del imperio japonés de mandar a sus soldados a morir ante la, claramente superior, máquina de guerra soviética. No obstante, sí le da un consejo a Tooru que funcionará como una profecía a futuro (ACP029):

“Es posible que no te vaya el derecho. (...) Las leyes, después de todo, rigen todos los fenómenos que se producen sobre la faz de la tierra. (...) Pero tú no perteneces a este mundo. Tu sitio está encima o debajo. (...) No se debe oponer resistencia a la corriente: Hay que ir hacia arriba cuando hay que ir hacia arriba, y hacia abajo cuando haya que ir hacia abajo. Cuando debas ir hacia arriba, busca la torre más alta y sube hasta la cúspide. Cuando debas ir hacia abajo, busca el pozo más profundo y descende hasta el fondo. Cuando no haya corriente, quédate inmóvil. Si te opones a la corriente, todo se seca. Si todo se seca, el mundo se ve envuelto por las tinieblas. (...) Es posible que, en el futuro, sufra[s] a causa de algo relacionado con el agua. Por el agua que no está

donde debería de estar. Por el agua que está donde no debería estar. En cualquier caso, debe[s] tener mucho cuidado con el agua”.

Esta profecía, así como las varias otras que revela el señor Honda (ACP029) muestran un patrón basado en dos metáforas conceptuales ya revisadas: EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO, propuesta en este estudio, y SABER ES VER. Esta última es una característica visual de los personajes con conocimiento del futuro, como ya se ha planteado en los anteriores análisis. Esto último se puede observar en citas de Honda como la que se presenta a continuación: “...el destino es algo que, una vez que se ha cumplido, puedes mirar volviendo la vista atrás. No antes. Yo [, por el contrario,] estoy, hasta cierto punto, acostumbrado a ello. Pero usted no”.

Además de esto, esta profecía en particular manifiesta una de las metáforas más importantes de esta novela. Una metáfora fundamentada en el patrón basado en la metáfora conceptual EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE (Lakoff y Johnson, 1980) y LAS RELACIONES HUMANAS SON AGUA, que no está presente en la literatura de la metáfora conceptual. Curiosamente, la primera de estas dos metáforas conceptuales es mencionada específicamente como agua en la “Historia de la eternidad” de Jorge Luis Borges (2005). “El tiempo y el agua” es una de las cinco metáforas fundamentales que Borges propone en su obra como aquellas a las que los poetas “maniáticamente se limit[an]”.

Este tema del tiempo y el agua, así como las relaciones humanas como agua, son de los más importantes en la obra. Se puede añadir que la otra adivina en la novela, Malta Kano, también es descrita como portadora de un don visual y que se expresa usando estas metáforas sobre el agua (ACP023) (ACP025).

Indagando más sobre la familia de origen de Kumiko, se hace importante mencionar la relevancia del personaje Noboru Wataya. Este vivió una infancia en la que sus padres le exigían mucho académicamente, pero le ofrecían lo que fuera como recompensa por su buen trabajo. Estudió economía y, en lugar de proceder a entrar a trabajar a una gran compañía, optó por continuar con estudios de posgrado. Después del posgrado se convierte en una celebridad mediática en temas de economía y política en distintos debates televisados y, para cuando la novela inicia, se nos informa que posiblemente persiga el lugar en el congreso que ostenta un tío suyo que piensa retirarse. Sabemos además que Tooru desconfía de él, que piensa que su desempeño en la televisión es engañoso y superficial y, en pocas palabras, que Tooru odia a Noboru Wataya.

A pesar de esto, cuando la pareja estaba recién casada, adoptaron un gato y lo nombraron “Noboru Wataya”, por cierto parecido familiar que tenía a este. Cuando la novela inicia, el gato está perdido y Kumiko se muestra muy angustiada por ello. Tooru va a buscarlo a un patio cerrado que está detrás de su casa y escucha a un pájaro que nunca ha visto, pero cuyo canto le es muy familiar. El canto del pájaro suena como darle cuerda a un reloj y se sorprende de que, en el patio, hay una estatua de un pájaro apunto de emprender el vuelo. Tooru piensa lúdicamente que ese pájaro es el que le da cuerda al mundo, que mientras las personas se complican para entender el tiempo y el espacio, en realidad ese pájaro es el que le da cuerda a su mundo todos los días. Además de esto, nota que en el patio hay un pozo seco y conoce a una vecina adolescente llamada May Kashara. Esta adolescente muestra ser pasiva, pensativa e irresponsable, propio de los personajes típicos de Murakami, y será uno de los personajes que mantendrá la narración con los pies sobre la tierra (Monyanont, 2008).

El pájaro-que-da-cuerda, como se podrá intuir por el título, es una metáfora sumamente importante para la novela. Matthew Strecher (1999) comenta:

“El significado del pájaro es, por supuesto, el movimiento del tiempo, y su aparición significa un alto en el tiempo, un momento cuando los personajes con habilidades místicas especiales tienen visiones del pasado, presente y futuro al mismo tiempo”.

Así, como la misma novela apunta, después de la desaparición de Kumiko “el tiempo se detuvo en el pequeño mundo de los Okada”, y Tooru, como corresponde a la segunda parte de la novela, podrá ponerse en contacto con todas esas historias del pasado familiar y nacional que han desembocado en el aprisionamiento de Kumiko. No obstante, la novela no es compasiva u optimista en cuanto al peso que recae sobre quienes pueden ver los efectos letales del tiempo. Lejos de ello, establece claramente cómo la historia puede hacernos esclavos, obligados a vivir un destino que no hemos elegido y las terribles consecuencias que esta noción del destino tiene en los que “escuchan al pájaro”. Citando la novela:

“Era el chirrido de aquel pájaro, que solo oían unas pocas personas especiales, lo que las guiaba hacia una ruina inevitable. Como había pensado siempre el veterinario, el libre albedrío del hombre no existía. Las personas eran como muñecos, a los que se les había dado cuerda por la espalda y puesto encima de la mesa, condenados a seguir un camino que no habían elegido, obligados a avanzar en una dirección. Casi todos los que habían oído el chirrido habían sufrido la ruina y la perdición. Muchos habían muerto, habían caído por el borde de la mesa”.

Hay dos elementos que analizar aquí: la representación del paso del tiempo a través de un pájaro (ACP026) y los efectos de esta metáfora sobre los personajes que se pueden percatar de este “pájaro” (ACP027). El primero de estos elementos corresponde con la metáfora conceptual EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE (Lakoff y Johnson, 1980), metáfora conceptual que también se utiliza con la variante del agua en esta novela. La utilización de un pájaro como este “objeto que se mueve” es, sin embargo, novedosa entre las obras analizadas en este estudio. Sin decir con esto que es completamente novedosa tomando en cuenta expresiones tan comunes como “el tiempo vuela”. El efecto que el pájaro tiene sobre los personajes que lo escuchan es, más bien, bastante frecuente en lo que a nuestro estudio se refiere. Estos personajes tienen visiones sobre el pasado, en sueños o en vigilia, y experimentan profecías sobre el futuro como enunciados (Strecher, 1999; Kawakami, 2002; Barone, 2008). Esto corresponde con los patrones ya discutidos basados en las metáforas conceptuales SABER ES VER (en lo que al tiempo y al espacio se refiere) y EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO. Se retomará la forma en que esto afecta a cada personaje por separado.

Mientras la primera parte progresa, el lector puede notar señas sutiles de que no todo está bien en la casa de los Okada. Kumiko llega tarde del trabajo a menudo y suele hacerle reclamos fuertes a Tooru por cosas tan insignificantes como el color del papel higiénico que compró. Eso lleva al narrador a enunciar el problema principal de la novela:

“[T]al vez, al fondo, se extiende un mundo que solo pertenece a Kumiko, un mundo que yo todavía no conozco. Me lo imaginaba como una habitación enorme y oscura. Yo estaba en la habitación con un pequeño encendedor en la

mano. Lo que alcanzaba a ver a la luz del mechero era apenas una pequeña parte de la habitación. (...) ¿Lograría ver alguna vez el resto? ¿O envejecería y moriría sin llegar a conocerla bien? Si fuera así, ¿en qué narices consistía mi vida matrimonial? ¿En qué narices consistía mi vida, viviendo y durmiendo con una extraña? (...) Esto es lo que pensé entonces y lo que, desde aquella noche, seguí pensando de vez en cuando. Mucho después supe que en aquellos momentos me había introducido en el núcleo mismo del problema”.

Este pasaje es de los más importantes para entender la obra. A partir de este pasaje el lector entiende que toda la trama trata de la lucha de Tooru para poder comprender a su esposa (Strecher, 1999), y la imaginería del pasaje explicará el tema de la habitación 208 (ACP002).

Por otro lado, Kumiko llama a Tooru para que se reúna con una mujer llamada Malta Kanoo que, supuestamente, puede ayudar a encontrar al gato.

Cuando Tooru se reúne con Malta Kanoo, este se percató de que se trata de una adivinadora. Esto no le extraña mucho dada la relación de la familia de Kumiko con el señor Honda. Malta Kanoo dice ser una esotérica experta en el agua (ACP023), que hizo ciertos estudios especiales de ella en la isla de Malta, por lo que después tomó su nombre. Le profetiza que difícilmente encontrará al gato a menos que algo extraordinario ocurra (ACP028). Además de esto, el personaje de Malta Kanoo constantemente hace varias predicciones que no parecen importantes, como que una corbata a topos no está en su casa o la del gato, pero que tienen un valor simbólico importantísimo, que guía el viaje de Tooru para conectarse con su esposa (ACP028). El gato, por ejemplo, revelará la situación de abuso en la familia Wataya así como la corbata revelará que Kumiko está siendo infiel.

Esta metáfora (ACP028), como se habrá podido intuir, responde al patrón basado en la metáfora conceptual propuesta EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO. Así como la relación de esta con el agua (ACP023), al patrón basado en EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE (Lakoff y Johnson, 1980) y LAS RELACIONES HUMANAS SON AGUA. El patrón basado en esta última metáfora conceptual se repite para con la casa a la cual pertenece el pozo seco y la estatua del pájaro mencionados anteriormente. Ese pozo seco viene a representar las varias tragedias familiares y personales que ocurren en esa casa (ACP024), lo que se hace claro dado que, en el momento en que Tooru es capaz de reconectarse con su esposa, el agua empieza a llenar el pozo de nuevo.

Poco después de la aparición de Malta Kanoo, aparece su hermana, Creta Kanoo, asistente de la primera y un personaje que tomará un rol mucho más central. Creta Kanoo le pedirá a Tooru que escuche su historia en un capítulo titulado “La larga historia de Creta Kanoo: Reflexión sobre el dolor”. Se hará un resumen rápido de la historia. Creta Kanoo pertenece a una familia adinerada que consiste de su padre y madre, un consentido hermano mayor y una hermana, Malta, cinco años mayor que ella que abandona la casa durante la juventud de Creta para hacer estudios esotéricos con respecto al agua. Creta Kanoo nace con una sensibilidad extrema al dolor que no le permite vivir una vida normal (ACP036). El sufrimiento es tanto que esta toma el auto de su hermano y, manejando a toda velocidad, intenta suicidarse chocando contra un edificio. Para su mala suerte, la pared contra la cual chocó no era tan fuerte como ella pensaba y sobrevivió, a pesar de causar un tremendo daño al auto, al edificio y a sí misma. Pero hay un resultado positivo, Creta ya no siente ningún dolor (ACP036).

En este punto Creta interrumpe su historia y desaparece (ACP005), para reaparecer y terminar su relato en un capítulo posterior.

Su padre, de posición económica acomodada, le impondrá que le reponga los daños que él ha tenido que pagar. Para lograrlo, Creta se vuelve prostituta a espaldas de su familia, obteniendo una gran cantidad de dinero a pesar de que debe relacionarse con mafiosos que le envían los clientes. El último de estos clientes fue Noboru Wataya. Este, sin poder lograr una erección, la acostó boca abajo en la cama y le extrajo una cosa larga y gelatinosa del cuerpo (ACP019). Después de esto, Creta empieza a sentir dolor de nuevo, pero no como antes, ahora siente la medida de dolor que sienten todos los demás seres humanos. Sin embargo, se siente vacía y desesperanzada. Solo Malta, al volver de su viaje, es capaz de hacerla sentirse mejor dándole el nombre “Creta” y urgiéndole que funja como su asistente.

Hay varias cosas que analizar sobre este relato. Por un lado, podemos apreciar la intención del autor de explicar sentimientos a través de una alegoría de personaje en el mismo título del capítulo: “Una reflexión sobre el dolor”. La vida de Creta sirve para introducir a Tooru al concepto de empatía, esa que es necesaria y le está faltando para comprender la gravedad de los problemas que tiene con Kumiko. Así, el dolor físico de Creta sirve para simbolizar el dolor emocional, respondiendo a la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002). Además de esto, está el punto de Creta desapareciendo (ACP005), fenómeno que se repetirá en el personaje algunas veces más. Esto sugiere con mayor fuerza la calidad alegórica de Creta Kanoo, que responde a la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS (Lakoff y Johnson, 1980).

No obstante, hay un asunto más profundo en este personaje. El lector cuidadoso se percató de que la historia familiar de Creta Kanoo (que sabemos no es su nombre real), coincide con la historia familiar de Kumiko. Los hermanos están igualmente separados, la hermana mayor de Kumiko también le llevaba cinco años y la única diferencia es que,

mientras la hermana de Kumiko muere, la de Creta Kanoo se va a hacer estudios esotéricos sobre el agua.

A todas luces parece que las hermanas Kanoo son de esas figuras semi-reales que sirven, es este caso, para revelarle a Tooru parte del pasado familiar de Kumiko (ACP009). Esto se confirma cuando Creta Kanoo le produce un sueño erótico a Tooru, en el cual esta y él están teniendo relaciones sexuales en la habitación 208, para que después Creta se transforme en Kumiko (ACP006). Creta Kanoo justifica esto afirmando que, así como antes había sido una prostituta del cuerpo, ahora era una prostituta de la mente. Esta función de Creta Kanoo como una persona que sirve como enlace entre Tooru y la comprensión de su esposa apoya la interpretación de este personaje a partir de la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS (Lakoff y Johnson, 1980).

La asociación de Kumiko con Creta aumenta, o quizás incluso se confirma al final de la historia, cuando Tooru, después de finalmente haberse conectado con Kumiko y derrotado al Noboru Wataya que vive en su interior, tiene un último sueño con Creta (ACP015). En él Creta ha dado a luz a un niño, Córcega, que es mitad hijo de Tooru y mitad hijo del teniente Mamiya, un personaje que se expondrá a continuación que es representante histórico de mucho de lo que le ocurre a Tooru. Este hijo puede representar la existencia inconsciente del hijo abortado por Kumiko, que no podía lidiar con los traumas del abuso de su infancia. Finalmente hace alusión a algo muy triste que le pasó a Malta Kanoo, sugiriendo una vez más que se puede estar refiriendo al suicidio real de la hermana mayor de Kumiko.

Con esto mencionado se puede interpretar los nombres de las hermanas Kanoo y el hijo que Creta tiene con Tooru. Malta, Creta y Córcega son islas que representan el aislamiento en que vive Kumiko y por el que se suicidó su hermana mayor. Es el

aislamiento que Tooru no pudo superar y que no dio a Kumiko otra opción que abortar. Desde esta perspectiva “Córcega” es un nombre perfectamente pertinente para el niño que nunca nació gracias al aislamiento de los Okada.

Un reflejo de este mismo patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS (Lakoff y Johnson, 1980) aparece en un capítulo que comparte parte del título del que contiene la historia de Creta Kanoo: “Recuerdos y conversaciones sobre el embarazo: Reflexión empírica sobre el dolor”.

Teniendo poco tiempo de casados, Kumiko queda embarazada. Mientras la pareja decidía qué hacer, Tooru es llamado a hacer una visita legal a la zona de Sapporo. Después de cumplir con su trabajo, va a un bar antes de volver a Tokyo al día siguiente. Allí tiene un encuentro surreal con un guitarrista que está tocando en el escenario. El guitarrista dice que le hará a la audiencia una demostración de la empatía, y con una candela se quema la mano. No es un truco, Tooru describe la carne del guitarrista ardiendo. Posterior a eso, el guitarrista junta las manos y está sano de nuevo (ACP037). Cuando Tooru vuelve a Tokio al día siguiente, Kumiko ya ha abortado.

Esta experiencia con el guitarrista (ACP037) asemeja la angustia de Tooru al ver al guitarrista quemarse la mano con la empatía que se esperaba de él ante este embarazo de Kumiko pero que no logró demostrar. Secretamente, Kumiko proviene de una situación familiar en la cual tanto su hermana como ella misma son abusadas por su hermano mayor, Noboru Wataya, pero que solo se delinea para el lector cuando ha leído la obra completa. Como ya se mencionó, la hermana mayor de Kumiko, no pudiendo lidiar con el problema del abuso y la pérdida de identidad (ACP021), se suicida. Kumiko cuenta con Tooru para que la ayude con este terrible secreto y la lucha de Tooru por lograr esto, como se ha comentado, es el principal motivo de la novela.

Este uso de personajes, así como los muchos otros elementos mágicos en la novela, son estudiados como metáforas psicológicas que sirven al fin último de la conexión con otro ser humano por Strecher (1999), quien escribe:

“...el objeto real del deseo, ese Otro inconsciente, es inaccesible a la persona consciente, y por tanto varios sustitutos, enraizados en conexiones lingüísticas (se puede pensar en esto en términos de metáforas psicológicas), deben ser creados. En el universo realista mágico de Murakami, esto es llevado un paso más allá, y las conexiones lingüísticas, que en la vida real son desconocidas, inconscientes o incluso ininteligibles, se vuelven mágicamente visibles y tangibles. En pocas palabras, se vuelven mágicamente reales”.

Tomando esto en cuenta, nos podemos percatar de que la historia de las hermanas Creta y Malta Kanoo no son realmente una subtrama, sino una revelación mágica de la trama principal de Kumiko y Tooru. No obstante, sí hay dos subtramas importantes en la novela (Strecher, 1999), la del teniente Mamiya, que inicia en la primera parte e intermitentemente llega a concluir cerca del final de la tercera parte y tiene que ver con la metáfora de Nomonhan y el control social (ACP038), y la de la familia Akasaka, que empieza en la tercera parte y tiene que ver con la metáfora del estado de Manchukuo y el destino (ACP032). A continuación se narrará un resumen de la primera de estas subtramas, después se analizarán los elementos mágicos en ella y se contextualizará su importancia para con la trama principal.

Un día Tooru recibe una carta bellamente escrita por parte de un tal Teniente Mamiya, informándole de la muerte del señor Honda. A Mamiya, quien había sido amigo de Honda cuando ambos sirvieron en el ejército japonés durante la Segunda Guerra

Mundial, Honda le dispone que se encargue de repartir su herencia, después de haber predicho su propia muerte poco tiempo antes (ACP029). El último encargo que le queda a Mamiya es darle un paquete a Tooru que Honda le había heredado.

Mamiya se pone de acuerdo con Tooru para visitarlo a su casa y entregarle el paquete. Una vez que llega, narra a Tooru la historia de cuando estuvo con Honda en Manchukuo y Mongolia en una misión especial.

En pocas palabras, Mamiya y Honda habían sido reclutados para acompañar a un supuesto civil llamado Yamamoto a través del río Khalkha y hacia Mongolia Exterior. Supuestamente Yamamoto estaba realizando un estudio sobre los mongoles que habitaban Manchukuo, pero esto era una mentira. Yamamoto era en realidad un oficial de alto rango del servicio de información que se iba a reunir con un contacto en Mongolia por razones misteriosas. Mamiya había sido seleccionado para la misión por haber sido estudiante de geografía y tener conocimiento del terreno; Honda, por haber sido entrenado en el cuerpo de veterinarios, lo que le daba cierta experticia con los caballos que tendrían que utilizar; y un tal sargento Hamano, por su experiencia de combate.

Después de cruzar la frontera, Yamamoto se marcha con un mongol y le encarga a su escolta que lo esperen en el lugar y hagan guardia. Al día siguiente vuelve herido y diciéndole a los hombres que deben de escapar a la frontera. Cuando están cerca del río avistan tropas mongoles, por lo que deciden esperar a la noche para tratar de cruzar. Yamamoto le encarga a Mamiya dos cosas de importancia vital. Lo responsabiliza de unos documentos que, de ser la unidad capturada por el enemigo, deben de ser destruidos a toda costa; y la orden que, de ser atacados, Mamiya deberá de matarlo.

Esperando la llegada de la noche y haciendo guardias, Mamiya confiesa su miedo de morir a Honda. Este le hace una predicción (ACP029): “De nosotros cuatro, usted es

quien vivirá más tiempo. Y morirá en Japón. Vivirá muchos años más de los que usted se imagina”. Extrañamente, Mamiya se siente realmente reconfortado por las palabras de Honda y va a dormir mientras este último hace guardia. Para cuando despierta, han sido capturados.

Hamano ha muerto y han amarrado a Mamiya y a Yamamoto, pero Honda no está por ninguna parte y tampoco los papeles. Un hombre ruso, Boris, llega en avión a interrogar y torturar a Yamamoto para tratar de sacarle información sobre los papeles, y acaba por desollarlo vivo, pero Yamamoto no habla. Boris, percatándose de que Mamiya es ignorante del contenido o la ubicación de los papeles, no lo tortura sino que se lo da a los otros mongoles que se internan en el desierto y lo tiran a un pozo seco para que muera, no por el impacto, sino por sed y hambre.

Vale la pena mencionar el significado de la importancia de mantener esos papeles en secreto. Si bien la novela no revela el contenido de dichos papeles, expone al lector a las muchas atrocidades secretas que se realizaban en Manchukuo durante esos años como son el desarrollo y experimentación con armas biológicas y químicas en varias unidades especializadas incluyendo la infame Unidad 731, los trabajos forzados que llevaron a catástrofes como la de la mina de Benxihu, desaparición de prisioneros políticos, torturas, etc. Lo que hace estos crímenes aun más chocantes es el hecho de que, después de la guerra, el gobierno de los EEUU suprimió los juicios de los criminales cambiando la propiedad de los secretos por amnistía. Al mencionar estos papeles sin revelar su contenido, el autor hábilmente expone al lector a los secretos oscuros del Japón durante la primera mitad del siglo XX.

Mamiya pasa un par de días en ese pozo y tiene una experiencia mágica allí. Mientras que la mayor parte del tiempo dentro del pozo era de casi absoluta oscuridad, al medio día, cuando el sol estaba justo encima de él por unos instantes, el pozo se llenaba de luz.

Cuando esto ocurre por primera vez, Mamiya experimenta una experiencia trascendental en la cual se siente muriendo, trascendiendo, pero instantes después la luz vuelve a irse y ese siente que ha fracasado en morir. Esta experiencia roba a Mamiya de su identidad personal (ACP017). Después de esta experiencia Mamiya es rescatado por Honda, quien mágicamente predijo la captura, huyó con los papeles y luego encontró el pozo en el que Mamiya se hallaba (ACP029). Al volver a Manchukuo son cuestionados y separados. Después de su experiencia, Mamiya, sabiendo el destino que Honda le había presagiado (ACP029) y habiendo perdido su esencia en el pozo (ACP017), se ofrece para la primera línea en la trágica batalla de Nomonhan. Sin embargo, no muere. Pierde una mano, es capturado por los rusos y puesto a trabajar en un campo de concentración. En este punto Mamiya termina su historia y se marcha, pero poco después le escribe el resto de su historia a Tooru.

Cuando Tooru abre el paquete que Honda le había heredado, resulta ser una caja de whisky “Cutty Sark”, vacía (ACP003).

En el campo de concentración también estaba prisionero Boris, quien ha sido encarcelado por su corrupción y sed de sangre como oficial ruso. Este, que sigue contando con contactos, desea hacerse de poder en el campo de concentración y reconoce a Mamiya de su anterior experiencia con él. Lo emplea como intermediario con los otros prisioneros japoneses y así acaba ganando todo el poder en el campo. Más aun que el ejército que lo dirige.

Boris mantiene a Mamiya como ayudante por varios años, quien se queda a su lado esperando, secretamente, una oportunidad para matarlo. Poco tiempo antes de que la URSS repatrié a los japoneses, esta oportunidad se presenta. En un momento de descuido, Mamiya toma el arma de Boris y le dispara, pero el arma esta descargada. Boris, divertido, le pasa dos balas y lo invita a que le dispare, asegurando que no puede

matarlo. Mamiya con dificultad carga el arma y le dispara, pero la bala solo lo rozó, a pesar de dispararle de cerca con una pistola excelente. Después le dispara por una segunda vez, pero esto tiene el mismo resultado (ACP033). Boris entonces le dice estas últimas palabras:

“No es que dispires mal. Solo que no puedes matarme. No eres capaz de hacerlo. Por eso has perdido tu oportunidad. Me sabe mal, pero volverás a tu país llevando contigo mi maldición. No podrás ser feliz nunca dondequiera que estés. Jamás amarás a nadie ni jamás serás amado por nadie. Esta es mi maldición. Yo no te mataré. No es por bondad, he matado a mucha gente y seguiré matando en el futuro. Pero jamás lo hago si no es necesario. Adiós, teniente Mamiya”.

Cuando Mamiya vuelve al Japón se da cuenta de que toda su familia murió en la guerra. Sólo en el mundo, toma una posición como profesor universitario de geografía y su vida sigue y sigue a pesar de no encontrar ninguna paz ni felicidad en ella. Poco después de escribirle el final de su historia a Tooru, el teniente Mamiya muere.

Se han mencionado varios elementos mágicos que es importante analizar. En primer lugar, las diversas predicciones del señor Honda, como ya se ha mencionado y explicado, corresponden a los patrones definidos por las metáforas conceptuales EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO y SABER ES VER.

Por otra parte está el tema de la pérdida de la identidad personal. La pérdida que sufre Mamiya en el pozo (ACP017) implica una introducción al caos y la pérdida de certezas que dejan al individuo confundido y desesperado (Barone, 2008). Esta es equiparada a la pérdida de identidad personal que sufren Kumiko y su hermana ante Noboru Wataya

(ACP021). Esta es una de las metáforas fundamentales del libro, pues, nos daremos cuenta que en los casos de Kumiko, su hermana mayor, May Kashara y un gran número de mujeres más (ACP021); esta representación de la identidad personal se hace a través de compararla con “una cosa gelatinosa que se crece en la oscuridad” (ACP019) (Strecher, 1999). Esta cosa gelatinosa puede ser removida, como pasa con Mamiya y Creta Kano, así como puede ser reajustada, como se verá más adelante. Esto sostiene una gran similitud con la metáfora conceptual LA VIDA ES UN FLUIDO DENTRO DEL CUERPO (Lakoff y Turner, 1989) derivada de LA VITALIDAD ES UNA SUSTANCIA (Lakoff y Johnson, 1980). Esta metáfora conceptual ya se había presentado en el análisis de “Hombres de maíz”, con la clara diferencia de que el fluido en cuestión no corresponde a la vida misma sino al proceso psicológico de la identidad, respondiendo más bien al patrón derivado de dicha metáfora conceptual LA IDENTIDAD ES UN FLUIDO DENTRO DEL CUERPO. Vale también mencionar que la referencia a la oscuridad en esta cosa gelatinosa que “crece en la oscuridad” está relacionada con la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ES OSCURO. Esta metáfora es explicada en la obra por el protagonista y por May Kashara (ACP034) (ACP035), a quienes les es revelado en una visión y un sueño, respectivamente. Básicamente, se afirma que la vida consciente es como el círculo de luz que se puede ver cuando se está en el fondo de un pozo, y que esta vida consciente solamente puede brotar de la oscuridad del pozo.

La imposibilidad del teniente Mamiya para matar a Boris tiene que ver con el patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS. En la gran metáfora sobre el contacto personal que es esta novela, la historia del teniente Mamiya servirá para equiparar a Boris con Noboru Wataya, y enseñar a Tooru que no puede destruir a Noboru Wataya sin antes destruir la huella inconsciente que este ha dejado dentro de

Kumiko (Strecher, 1999). El personaje de Boris sirve para dar vida a un concepto, que no se puede eliminar a una persona sin antes subsanar el efecto que esta ha tenido en el inconsciente. En estos casos, funesto.

Finalmente, exponer todo esto a partir de la batalla de Nomonhan en los consejos del señor Honda y el Teniente Mamiya no es coincidental. Gabriel (2002) expone cómo la batalla de Nomonhan es sumamente importante para Murakami como un ejemplo del control social al cual la sociedad japonesa está expuesta (ACP038). Cita a Murakami en uno de sus ensayos no traducidos, mencionando: “[la] obediencia no pensante a un sistema, encontrada en Nomonhan, persiste en Japón en la obediencia no pensante a otros sistemas” (Gabriel, 2002). Así, se afirma que, a través de la obra, la batalla de Nomonhan es utilizada como una metáfora del control social, como el que vive Kumiko a manos de su hermano. Esto puede basarse en una reelaboración de la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS, ampliando el espectro de la persona a una situación social histórica compleja. Ampliando la gama del vehículo de esta forma, se crea una estructura con una relación indirecta a la metáfora conceptual anterior con la forma LAS IDEAS SON EVENTOS HISTÓRICOS.

Volviendo al punto de la botella de Cutty Sark que no estaba en la caja que Honda le dejó a Tooru, su desaparición (ACP003) se puede atribuir fácilmente. Hay una razón por la cual el autor nos señala específicamente esa marca de whisky, para que la identifiquemos cuando se nos muestre que la botella está en la habitación 208, la morada inconsciente de Kumiko.

Esta relación comienza con las aproximaciones que hace Tooru a la Kumiko de la habitación 208 a través de Creta Kanoo. Tooru visita la habitación por primera vez en un sueño, antes de que Kumiko desaparezca. Este desea encontrar una botella de whisky en la habitación, pero no lo logra. Tiene relaciones sexuales con Creta en el sueño,

rápidamente, pues anticipa la llegada de Noboru Wataya, y luego despierta. Es después del regalo de la caja vacía que Tooru tiene otro sueño en la habitación 208 que esta botella aparece allí. En este sueño él vuelve a tener relaciones sexuales con Creta Kanoo, no obstante, esta vez Creta está utilizando un vestido de Kumiko. En cierto momento, ya no es Creta quien está teniendo sexo con Tooru, sino la mujer del teléfono (ACP001), a quien Tooru no le puede ver la cara. Tooru puede notar en el sueño que Noboru Wataya tiene un cuchillo y está intentando entrar a la habitación, pero, antes de que lo logre, Tooru eyacula y despierta. Como se ha comentado, estos sueños le fueron provocados a Tooru por Creta Kanoo (ACP006). La botella de Cutty Sark nos muestra esa característica de cómo las metáforas psicológicas de Murakami toman un papel realista mágico en su narrativa (Strecher, 1999). En este mundo, el inconsciente no solo es un lugar al que se llega en sueños, sino que hay formas de introducir elementos reales en ese mundo.

Sabemos que, además de la botella de Cutty Sark, Noboru Wataya se ha introducido en la habitación 208 (ACP004). Kumiko, antes de irse, le comenta esto a Tooru:

“Hay una especie de desfase entre lo que yo creo que es real y la auténtica realidad. Tengo la impresión de que dentro de mí, en alguna parte, hay una pequeña cosa oculta. Como un ladrón que ha entrado en una casa y se ha escondido en el armario. Y sólo de vez en cuando sale y altera mi orden y mi lógica. Como un imán que altera el funcionamiento de una máquina”.

A partir de estas aproximaciones sucesivas, y siguiendo el consejo de Honda, Tooru se aventura al fondo del pozo seco que está en la casa de los Miyawaki, detrás de la suya. Después de pasar en el fondo varias horas, Tooru “atraviesa el pozo” hacia un sueño que

no era un sueño, “era algo que tomaba la forma de un sueño” (ACP007). A través del pozo llega al hotel que contiene la habitación 208. En el vestíbulo hay un televisor en el que aparece Noboru Wataya, Tooru se aventura a buscar la habitación en un hotel que parece interminable y la encuentra siguiendo a un empleado que lleva la botella de Cutty Sark a la habitación correcta. En ella está la mujer del teléfono (la Kumiko inconsciente), que le dice a Tooru su misión: “...descubre mi nombre. No, no hace falta que lo descubras. Ya lo conoces muy bien. Únicamente tienes que recordarlo. Solo podré salir de aquí a condición de que descubras mi nombre”.

Finalmente su encuentro es interrumpido por Noboru Wataya adentrándose en la habitación, cuando la mujer hace que Tooru “atraviese la pared” y vuelva al interior del pozo. Para cuando regresa, una marca de nacimiento extraña color azul ha aparecido en su mejilla (ACP008).

El acto del protagonista de atravesar el fondo del pozo hacia el inconsciente (ACP007) (Kawakami, 2002; Strecher, 1999) es una representación bastante literal del patrón basado en la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO (Lakoff y Johnson, 1980).

Hay un implemento más que hará la transición hacia la habitación 208, que tiene que ver con el hombre de la guitarra que sirvió para representar la empatía (ACP037).

Tooru ve a este caminando por la calle y entiende que necesita hablarle. Que, de una u otra forma, él había sabido explicar la situación del aborto. Cuando Tooru lo alcanza el guitarrista lo ataca con un bate de béisbol que tenía guardado dentro del estuche de la guitarra. Después de soportar un par de golpes con el bate Tooru es capaz de desarmarlo y lo golpea hasta casi provocarle la muerte. Tooru, ensangrentado, huye con el bate. Este bate se volverá muy importante para él y lo llevará al fondo del pozo. Se concentrará tomando el bate en sus manos. Antes de su último viaje a la habitación 208

el bate habrá desaparecido del fondo del pozo y aparecido en la habitación 208 (ACP012), justo para ayudar a Tooru a enfrentar a Noboru Wataya, que en la habitación oscura lo atacará con un cuchillo.

Si se considera plenitud de referencias que Murakami deja relacionando al guitarrista con la empatía, sería lógico asumir que la función inconsciente del bate va por esas líneas. Esto aumentará en intensidad cuando este bate se conecte con el bate utilizado por un joven soldado japonés para ejecutar a varios civiles chinos en la subtrama de la novela centrada en el veterinario de Manchukuo. Esto ampliará la empatía individual que se espera de Tooru hacia Kumiko a la empatía que ha de aprender tanto el protagonista como el lector para con las víctimas inocentes del imperio japonés. Así, este elemento coincide con la metáfora conceptual LAS IDEAS SON OBJETOS (Lakoff y Johnson, 1980). Barone (2008) confirma esta interpretación cuando nota:

“[Esta novela] ofrece el ejemplo más dramático de la habilidad para efectuar un cambio directo a través del otro. Esta habilidad del protagonista se logra parcialmente a partir de su disposición a escuchar, y la novela está llena de personajes que le cuentan sus historias. (...) La empatía de Tooru lleva su realidad de lo físico a lo inconsciente a lo físico de nuevo, denotando plenitud”.

Es importante hacer algunas aclaraciones de lo que ocurre en el mundo conciente como consecuencia de la inserción de Tooru en la habitación 208. Noboru Wataya consigue la diputación que estaba persiguiendo pero empieza a buscar a Tooru a través de un empleado llamado Ushikawa para tratar de que este se divorcie de Kumiko. Ushikawa incluso consigue que Tooru tenga una “conversación” virtual con su esposa, quien le insiste que desea divorciarse. Pero a través del discurso de Noboru Wataya,

Ushikawa y Kumiko Tooru se percatan de que está entrando en un mundo en que confluyen los sueños de Kumiko y Noboru Wataya (ACP002). Además Ushikawa revela una confirmación importante de cómo Kumiko fue “estropeada” hace mucho tiempo en una habitación oscura, confirmando la referencia al patrón basado en la metáfora derivada de la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO (Lakoff y Johnson, 1980): EL INCONSCIENTE ES OSCURO.

Además de esto, después de la incursión de Tooru en la habitación 208 el gato regresa (ACP016). Tooru se percatan que el gato ha vuelto de un “lugar lejano” y de la importancia de cambiarle el nombre al animal. Así, el gato pasa de llamarse Noboru Wataya a llamarse “Sawara” (una especie de pescado). El cambio de nombre del gato subraya una tendencia importante en la literatura de Murakami según la cual cambiar un nombre implica cambiar un significado. Quitarle al gato el nombre de “Noboru Wataya” por uno nuevo implica la pérdida de control que Noboru Wataya está teniendo de Kumiko (Strecher, 1999). Esto corresponde con el patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON OBJETOS (Lakoff y Johnson, 1980). Este patrón se repite con el protagonista, quien también cambia su nombre con May Kashara para llamarse “Señor pájaro-que-da-cuerda”. Este cambio implica su cambio de posición de la pasividad errante a la proactividad en lo que a su relación con Kumiko se refiere. Además, esto es consistente con la ya mencionada ópera de W.A. Mozart, en la cual Tooru Okada se pone en el papel de Papageno.

Con respecto al tema de la mancha (ACP008), hay más detalles que aclarar antes de poder hacer un análisis apropiado. La mancha azul en el rostro de Tooru cumple varias funciones que se van revelando una a una. La primera de ellas se muestra la noche después de adquirirla, cuando Tooru es visitado en su cama por Creta Kanoo. Ambos tienen sexo y esto logra revertir en Creta lo que Noboru Wataya le había hecho

(ACP018). La mancha, de una manera muy sexual, sirve para reajustar la identidad individual (ACP020), representada por la cosa gelatinosa (ACP019), que Noboru Wataya roba y destruye (ACP021).

Para explicar correctamente este carácter “curativo” de la mancha es importante explicar las conexiones que vienen con ella. Esta marca pertenecía originalmente al padre de Nutmeg Akasaka, una mujer de sociedad que hace su aparición al final de la segunda parte y se desarrolla durante la tercera parte del libro.

Después del descubrimiento del acceso al cuarto 208 a través del pozo, los dueños de la propiedad lo rellenan y se llevan la estatua del pájaro que había allí. Tooru se percata de lo que debe hacer: debe comprar la propiedad para tener acceso al pozo. No obstante, no tiene dinero. Es aquí donde aparece Nutmeg Akasaka. Esta lo ve mientras camina por Tokio y reconoce la marca que tiene en su cara. Le ofrece trabajar para ella haciendo una “sanación” en ciertas mujeres cuya identidad individual también está perturbada a cambio de que ella compre la propiedad y le permita usar el pozo.

Esta sanación implica que Tooru, con los ojos vendados, permita que las mujeres en cuestión besen y laman la mancha que tiene en el rostro.

Nutmeg Akasaka es la hija de un veterinario que trabajaba en un zoológico de Manchukuo y tenía una marca de nacimiento azul en el rostro. Mientras se evacuaban las familias de los funcionarios del estado títere, el veterinario, que tenía la mancha en el rostro que ahora porta Tooru, fue obligado a quedarse a pesar de la inminente invasión china y soviética. Sus últimos momentos debían haberse perdido para la historia, no obstante Nutmeg, mientras estaba siendo evacuada, podía ver lo que le estaba sucediendo a su padre en sueños (ACP010). Así mismo, similar al conocimiento que la Piojosa Grande tiene de la futura muerte de Gaspar Ilóm o la Reverenda Madre

tiene de la muerte del Dr. Aadam Aziz a través de los sueños, equiparando lo intemporal de los sueños con el conocimiento de lo desconocido.

Lo que la novela establece de la mancha es que ella le daba al veterinario un conocimiento y una resignación ante el destino; se sabía controlado por una fuerza externa y aceptaba no poder hacer nada al respecto (ACP031). Inmediatamente después de esto, el autor vincula este conocimiento de estar controlado por una fuerza externa, proveniente de la mancha, con el estado de Manchukuo (ACP032):

“Simplemente se había puesto el hábil disfraz de ‘libre albedrío’. Una especie de cebo para amansarlo. Pensándolo bien, las cosas que él decidía por propia iniciativa eran solo trivialidades sobre las que, en realidad, no había necesidad de tomar decisión alguna. Se sentía como un rey nominal, un rey que sólo pusiera el sello del estado sometido a la voluntad de un regente que en su mano detentara el poder real. Justamente como el emperador del estado de Manchukuo”.

La mancha como conciencia (ACP031) está basada en la metáfora conceptual LA MENTE ES EL CUERPO (Gibbs, 2002). Por otra parte, utilizar la situación del estado de Manchukuo como vehículo para un tenor que es la idea abstracta del destino (ACP032) resuena al análisis hecho sobre la batalla de Nomonhan (ACP038). Este elemento mágico es una reconceptualización del patrón basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS, extendiendo la gama del vehículo a una situación social histórica compleja creando la estructura, poco común, LAS IDEAS SON EVENTOS HISTÓRICOS.

Mientras están trabajando juntos, Tooru conoce también al hijo de Nutmeg Akasaka, Cinammon Akasaka. Un joven que, como Tooru, podía escuchar al pájaro-que-da-cuerda desde niño. Sin embargo, los sueños y visiones que surgieron de su contacto con el pájaro hicieron que el niño perdiera su voz en un sueño (ACP011). Esto lo deja mudo de por vida.

Este elemento mágico responde al carácter siniestro de la conexión con la historia y con el inconsciente que tienen los personajes de Murakami que pueden escuchar al pájaro-que-da-cuerda. El conocimiento del pasado, del futuro y de las cosas ocultas en el interior de las personas, en esta novela, son elementos muy peligrosos que hacen a las personas propensas a perderse o desesperanzarse. Esto es coherente con la interpretación de Strecher (1999) que aclara cómo las personas que ahondan en la historia o en la investigación propia o de otros son proclives a sufrir grandes pérdidas personales si no tienen cuidado.

Entre los sueños que había tenido Nutmeg y las visiones que Cinammon recibió a través del pájaro-que-da-cuerda, la historia del veterinario le es narrada a Tooru. Esta es la segunda subtrama de la novela y se resumirá brevemente a continuación.

Temeroso del caos que podían ocasionar los animales del zoológico en la invasión que se avecinaba, el alto mando del gobierno japonés en Manchukuo envía un escuadrón a matar a los animales peligrosos que hay allí: tigres, osos y elefantes. El padre de Nutmeg es encargado de asistir al ejército en esta tarea, labor que hace renuientemente.

Una vez que esta labor ha terminado, el escuadrón trae a cuatro chinos en uniformes de béisbol ensangrentados y los obligan a cavar una fosa. Una vez que esto ha concluído, traen en otra carretilla a varios otros jóvenes chinos con el mismo uniforme de béisbol que fueron asesinados por el ejército japonés de Kwantung para que no se unieran a los ejércitos rojos que estaban por invadir. Tiran los cuerpos en lo que servirá como una

fosa común y el capitán de los soldados ordena la ejecución de los cuatro chinos que la habían cavado. Pero, por la orden de no gastar municiones, el teniente a cargo del escuadrón le ordena a uno de sus soldados que los ejecute golpeándolos uno a uno en la cabeza con un bate de béisbol. Se le pide al veterinario que compruebe que los chinos han muerto después del golpe, lo cual hace. Cuando está comprobando, positivamente, que el último chino ha muerto, este toma al veterinario del brazo y lo jala hacia la fosa común (ACP013).

Este elemento es muy interesante. El autor causa una resurrección momentánea de un hombre muerto solo para que, temporalmente, empuje al veterinario a la fosa común de la cual saldrá inmediatamente que logra zafarse del brazo del difunto. ¿Por qué el autor daría tanto peso y haría una inversión tan grande en un hecho que parece tan poco trascendental para el personaje que experimenta este evento? Lo hace pues nos hace comparar este hecho que pasa el veterinario con lo que está pasando el personaje principal, Tooru, y lo que pasa el protagonista de la otra subtrama de la novela, el Teniente Mamiya. Los tres tienen en común un pozo en el cual les son reveladas verdades duras y poco conocidas que, la historia después prueba, eran las fundamentales.

El pozo de Mamiya roba a este de su identidad personal revelándole cómo su vida no es suya sino que vive controlado por fuerzas externas. El pozo de Tooru le revela a este las dificultades y pruebas que es necesario pasar para realmente entrar en contacto con otra persona. El pozo (fosa común) del veterinario está lleno, literalmente, de los cadáveres inocentes de la historia reciente del Japón. Plantar eso en la narrativa es importante para este autor acusado a menudo de no ser realmente japonés. El chino muerto que arrastra a un protagonista a encarar la injusticia resuena a la metáfora encontrada en Génesis 4:10: “La sangre de tu hermano, que has derramado en la tierra,

me pide a gritos que yo haga justicia”.Conectarse con el Japón, para Murakami, implica afrontar también esos trozos de historia, convenientemente olvidados, pero que siguen afectando al japonés inconscientemente, según la narrativa. Así, esta metáfora (ACP013) responde una vez más al patrón basado en la metáfora conceptual EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO (Lakoff y Johnson, 1980).

Después se nos narra que el veterinario salió, esperando la muerte segura que le correspondería cuando llegaran los chinos y los soviéticos. Y se nos cuenta también cómo el soldado joven que había ejecutado a los chinos con el bate podía escuchar al pájaro-que-da-cuerda, y tuvo visiones sobre cómo el teniente era, en el futuro, entregado a los chinos y colgado por ordenar esa ejecución y el veterinario moría un año después en un accidente en un campo de concentración en Siberia (ACP039).

Este evento de las visiones del soldado joven (ACP039) refuerza para el lector dos metáforas ya comentadas. La del pájaro-que-da-cuerda y el tiempo, basada en la metáfora conceptual EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE (Lakoff y Johnson, 1980), y la que explica el conocimiento del futuro como una característica visual, basada en la metáfora conceptual SABER ES VER (Lakoff y Johnson, 1980) con las limitaciones ya comentadas exhaustivamente.

Nutmeg Akasaka procederá a crear un negocio exitoso de modas con un hombre que se convertirá en su esposo y padre de su hijo. Este hombre muere posteriormente en un asesinato misterioso.

Se nos relata como después Nutmeg empieza ayudar a otras mujeres a ajustar esa “cosa gelatinosa” que es la identidad individual por dinero, conectándose con ellas de la misma forma en que se conectaba con su padre a través del sueño (ACP022). Este método, sin embargo, la agota, por lo cual decide recurrir a Tooru una vez que lo descubre.

Primero se tratará la “terapia” que realiza Nutmeg Akasaka (ACP022) y después se considerará la “terapia” que realiza Tooru (ACP020) y la comparación obligatoria que se debe hacer con lo que hace Noboru Wataya (ACP021).

Nutmeg es planteada como un personaje que tiene una conexión con el inconsciente de las personas y con una habilidad natural para equilibrarlas (ACP022). Así como ella naturalmente entiende qué va con la persona o no en la moda, sabe naturalmente cómo dar balance a lo que no está balanceado en ella y la novela atribuye esto a la conexión onírica que tiene con su padre (ACP010). Esto no es de extrañar, después de todo toda la lucha de Tooru se basa en lograr alcanzar el inconsciente de Kumiko y hacer cambios allí. Podemos entender entonces la afirmación del autor de que, para alcanzar lo más esencial de las personas, se debe entrar en contacto con su inconsciente y la equiparación de lo onírico a lo inconsciente. Esto no existe en la literatura de la metáfora conceptual, pero no es difícil ubicarlo como un elemento heredado al psicoanálisis freudiano.

Ahora ya se tiene suficiente información para comparar el trato de Tooru de la identidad individual de las mujeres (ACP020) con la extracción de esta que hace Noboru Wataya (ACP021). Sobre este elemento se desarrolla el conflicto principal del libro y es uno que tiene varios niveles. Cruza por la sexualidad literal individual, por el carácter alegórico representado en esta y por el trasfondo histórico-social que esto implica.

Empezando por las implicaciones de la sexualidad individual, Matthew Strecher (1999) comenta:

“...existe un vínculo entre la “identidad individual”, la sexualidad y la violencia, un vínculo que es quizás inevitable dado el hecho de que el coito en sí

mismo involucra una penetración y es, por tanto, en sí mismo una violación; una invasión literal del cuerpo”.

Esto nos muestra parte del núcleo del problema. Quien lee la obra, aun superficialmente, puede asumir que el robo de la “cosa gelatinosa”, el robo de la identidad individual, es una metáfora que Murakami utiliza para referirse a los efectos de una violación que ocurre intrafamiliarmente. Es a partir de esa violación que se mantiene en secreto que la hermana mayor de Kumiko se suicida, Kumiko debe abortar al bebé sin poder explicarle el porqué a Tooru y la razón por la cual, inconscientemente, Noboru Wataya se ha plantado metafóricamente en su inconsciente (ACP004).

Si bien el lector que asume esto no estaría equivocado, esta interpretación solo cubre una parte de lo que esta metáfora nos trata de decir. Los mismos rituales que Tooru y Noboru Wataya realizan para llevar a cabo su alteración de la cosa gelatinosa son relevantes. El ritual sexual que realiza Wataya para alienar a las mujeres (ACP021) consta de él, sin una erección, poniendo a las mujeres en una posición pasiva y dominada en la cual extrae algo importante de ellas. El exacto contrario con Tooru, en su ritual sexual (ACP020), en el cual él sí está erecto, es él quien se encuentra en una posición pasiva ante las mujeres, se conecta con ellas y termina con su eyaculación.

Se podría pensar que esto no va más allá de una metáfora sobre la sexualidad humana, sin embargo se estaría ignorando el tema de la mancha, elemental para el ritual de Tooru, y el pozo de Mamiya, cuya pérdida de identidad individual subyace a la que Wataya hace sobre sus hermanas. La mancha curativa (ACP020) funciona como un vehículo metafórico para la rehabilitación individual de quien ha sido alienado, rehabilitación que implica componentes tanto sexuales como sociales. De la misma forma, la alienación sufrida por las hermanas de la familia Wataya (ACP021) retrata un

abuso que pasa por los mismos niveles sexuales y sociales. Detrás de ambos rituales hay elementos que encubren situaciones sociales complejas como son la de la batalla de Nomonhan (ACP038) y la del estado de Manchukuo (ACP032). El autor nos muestra esa intencionalidad en uno de los pasajes más importantes de la novela pues hace un mapa que permite al lector ubicarse en la red compleja que plantea la obra:

“A las ‘visitas’ y a mí nos une la mancha de mi cara. También estoy unido por la mancha al abuelo de Cinnamon (el padre de Nutmeg). Al abuelo de Cinnamon y al teniente Mamiya les unía la ciudad de Hsin-ching [capital de Manchukuo]. Al teniente Mamiya y al vidente Honda, una misión especial en la frontera entre Manchuria y Mongolia. Kumiko y yo fuimos presentados al seños Honda por la familia de Noboru Wataya. Y el teniente Mamiya y yo estamos unidos por un pozo. El pozo del teniente Mamiya se encuentra en Mongolia, el mío en el jardín de la mansión. Aquí vivía antes el comandante del Cuerpo Expedicionario en China. Todo está ligado, como en un círculo. En su centro se hallan la Manchuria de preguerra, el continente chino, el incidente de Nomonhan del año catorce de Shoowa [1939]. Lo que no entiendo es por qué Kumiko y yo hemos sido involucrados en el destino de la historia. Todo esto ocurrió mucho antes de que ella y yo nacióéramos”.

Con esto en consideración, se vuelve imposible dejar de reconocer el carácter alegórico de los personajes principales, que responde al patrón, ya muy mencionado en este estudio, basado en la metáfora conceptual LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA (Lakoff y Johnson, 1980). Se afirma esto tomando en cuenta la forma en que estos personajes blanden la historia y los conceptos abstractos que están representados a

través de ella en su desenvolverse como individuos, en sus características individuales (ACP030). Mientras que Noboru Wataya, en su ritual (ACP021), representa el Japón criticado por Murakami como infértil y basado en el control social y en la opresión; Tooru, en su ritual (ACP020) representa al hombre pasivo y alienado que, desde su perspectiva, es la antítesis del Japón que critica. No obstante, para Murakami, este personaje contiene una alternativa más saludable para el futuro de la nación (Buruma, 1996).

Estas perspectivas contrarias confluirán al final de la novela en una lucha en el interior de la habitación 208, después de que Tooru ha logrado reconocer a Kumiko en la mujer del teléfono, que terminará con la victoria de uno y la muerte del otro (ACP014). Tooru entrará en el pozo, lo “traspasará” para llegar al hotel/laberinto inconsciente, entrará a la habitación y enfrentará a Noboru Wataya, armado de un cuchillo, con el bate robado al guitarrista.

Ese elemento mágico combina el carácter alegórico de los personajes, basado en la metáfora conceptual LAS IDEAS SON PERSONAS (Lakoff y Johnson, 1980), con la metáfora conceptual UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA (Lakoff y Johnson, 1980).

Posterior al conflicto, Tooru despertará de nuevo en el fondo del pozo que ahora se está llenando de agua (ACP025). Esto nos da a entender que el problema que había “detenido el tiempo” de los Okada se ha resuelto, que la relación ha vuelto, valga la metáfora, a fluir. Esto es una continuación de la metáfora ya expuesta basada en las metáforas EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE (Lakoff y Johnson, 1980) y LAS RELACIONES HUMANAS SON AGUA.

Una vez que Tooru sale del pozo se da cuenta en qué forma su aventura inconsciente ha influenciado el mundo real. Haber matado a batazos a Noboru Wataya en la habitación 208 no lo mata, pero coincide con un derrame cerebral que lo deja

inconsciente en una cama de hospital. Esto corresponde con la forma ya mencionada en que Murakami transforma realidades simbólicas en realidades mágicas en su ficción. Pero lo más importante es el cambio que esta victoria tiene en Kumiko. Haber sido encontrada, haber logrado conectarse con su esposo, no hace que ella vuelva con Tooru, pero le da el valor de ir hacia la cama de hospital en que está Noboru Wataya en la realidad y asesinarlo allí.

La novela termina en esta nota que, si bien es agri dulce, es probablemente la más optimista por parte de Murakami (Strecher, 1999). Tooru no recupera a su esposa, pero la empoderar para tomar su destino en sus manos, aun cuando eso significa asesinar a su hermano mayor. La novela concluye con Tooru hablando con May Kashara y contándole cómo Kumiko ahora está en prisión pero que él esperará por ella. La conexión fue lograda, eso es seguro. Pero si esta pequeña victoria implicará un final feliz para la historia no es seguro. Que Kumiko salga de la cárcel o que se reconcilie realmente con su esposo queda a interpretación del lector.

RESULTADOS

Con respecto a la primera pregunta de investigación, sobre la posible existencia de patrones en la función metafórica de los elementos mágicos en las obras estudiadas, se encontró lo siguiente. Después de analizar la relación tenor-vehículo de los 239 elementos mágicos expuestos en la interpretación literaria ya expuesta a partir de los criterios trazados por Smith, Pollio y Pitts (1981), se encontró una frecuencia marcada hacia el interés preponderante por expresar metafóricamente en el tenor asuntos relativos a procesos psicológicos y fenómenos sociales más que a cualquier otro tipo de categoría, como se puede observar en la tabla y gráfico a continuación:

Tabla 3. Frecuencia en aparición de tenores en los elementos mágicos

	Latinoamérica	Europa	Asia	TOTAL
Procesos psicológicos	38 42.2%	22 52.2%	69 64.5%	129 54.0%
Fenómenos sociales	22 24.4%	10 23.8%	19 17.8%	51 21.3%
Calidades físicas	7 7.8%	5 11.9%	12 11.2%	24 10.0%
Asuntos culturales	9 10.0%	3 7.1%	2 1.9%	14 5.9%
Naturaleza	10 11.1%	1 2.4%	3 2.8%	14 5.9%
Cuerpo	4 4.4%	1 2.4%	2 1.9%	7 2.9%
TOTAL	90 100%	42 100%	107 100%	239 100%

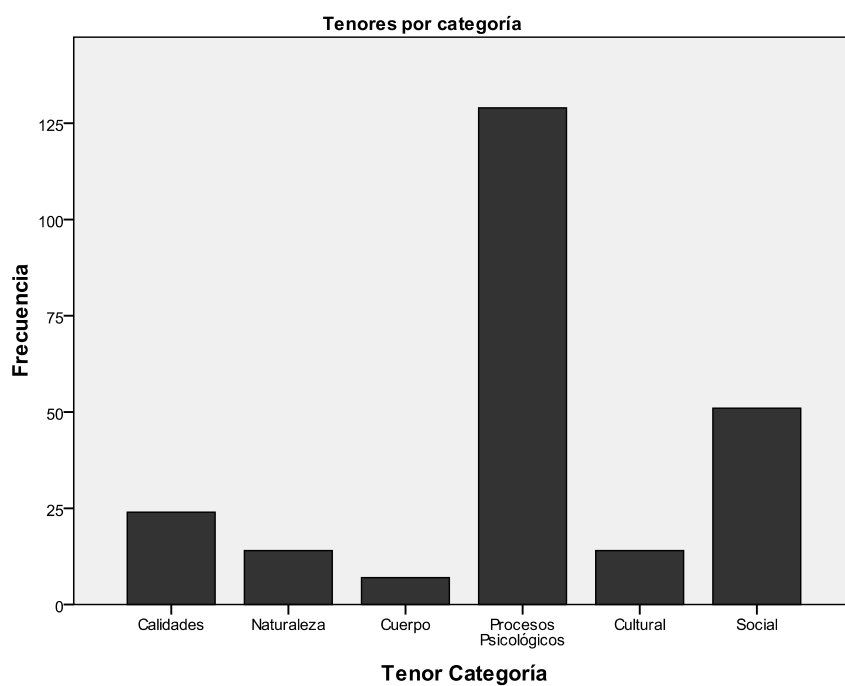


Figura 5: Frecuencia de aparición de los tenores por categoría en toda la muestra.

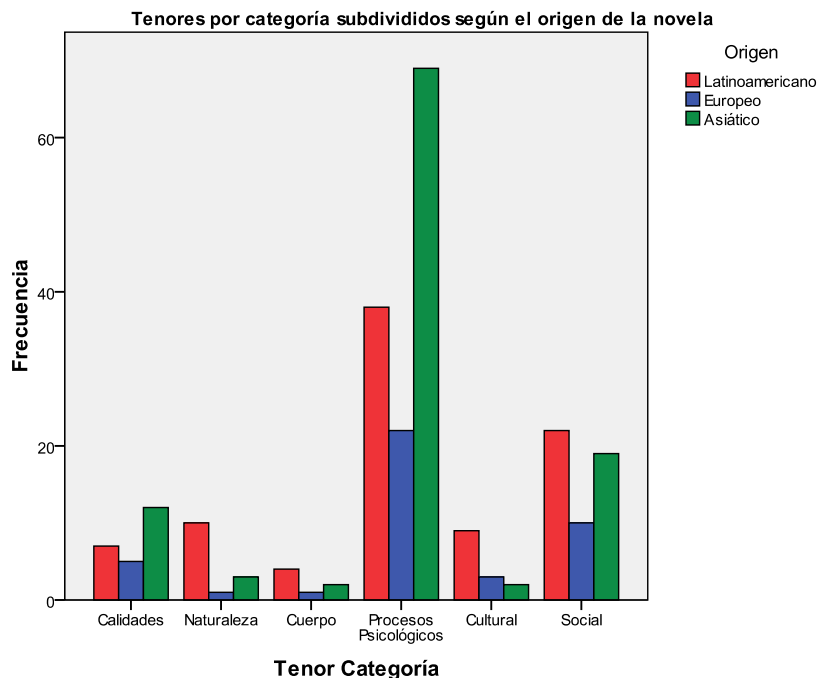


Figura 6. Frecuencia de aparición de los tenores por categoría divididos según el lugar de origen de la novela ($X^2=20.065$, $gl=10$, $p=0.029$)

Si bien los temas de “Calidades físicas”, “Asuntos culturales”, “Naturaleza” y “Cuerpo” varían en importancia entre las novelas latinoamericanas, europeas y asiáticas, su relevancia no se considera importante tomando en cuenta que las categorías de “Procesos psicológicos” y “Fenómenos psicológicos” son constantemente superiores, siempre jerarquizadas de la misma forma y, juntas, corresponden del 60% al 80% de los temas tratados.

Estos resultados son sumamente similares a los obtenidos por Smith, Pollio y Pitts (1981), que en su revisión de 300 años de literatura norteamericana encontraron también una preponderancia muy marcada de tenores psicológicos, con la variación de que el segundo valor más elevado fue el de temas relativos a la naturaleza, uno de los valores más bajos encontrados en este estudio, y el tercero siendo el de fenómenos sociales, también similar a este estudio. Sin embargo, si se toma en cuenta que los autores hacen

la aclaración de que el interés en la naturaleza parecía estar concentrado en la literatura de 1675 a 1725, parecería que ambos estudios muestran resultados del mismo tipo.

La relación con los resultados de Smith, Pollio y Pitts (1981) también se manifiesta en la relación entre estos tenores y los vehículos metafóricos a través de los cuales son expresados. En lo que a tenores de procesos psicológicos se refiere, hay una preferencia por representarlos a través de vehículos que caen en las categorías de “Cuerpo”, “Naturaleza” y “Calidades físicas”; mientras que los tenores de fenómenos sociales son representados muy predominantemente a partir de vehículos metafóricos de “Naturaleza”, como se puede observar en la siguiente tabla y correspondiente gráfico:

Tabla 4. Relación entre categorías de tenores y vehículos

	Vehículo Categoría						TOTAL
	Calidades	Naturaleza	Cuerpo	P. Psicológicos	Cultural	Social	
Calidades	1 2.6%	1 1.0%	20 22.7%	2 40.0%	0 0%	0 0%	24 10.0%
Naturaleza	6 15.8%	5 4.9%	1 1.1%	1 20.0%	0 0%	1 33.3%	14 5.9%
Cuerpo	4 10.5%	2 2.0%	0 0%	1 20.0%	0 0%	0 0%	7 2.9%
P. Psicológicos	27 71.1%	38 37.3%	61 69.3%	1 20.0%	0 0%	2 66.7%	129 54.0%
Cultural	0 0%	11 10.8%	0 0%	0 0%	3 100%	0 0%	14 5.9%
Social	0 0%	45 44.1%	6 6.8%	0 0%	0 0%	0 0%	51 21.3%
TOTAL	38 100%	102 100%	88 100%	5 100%	3 100%	3 100%	239 100%

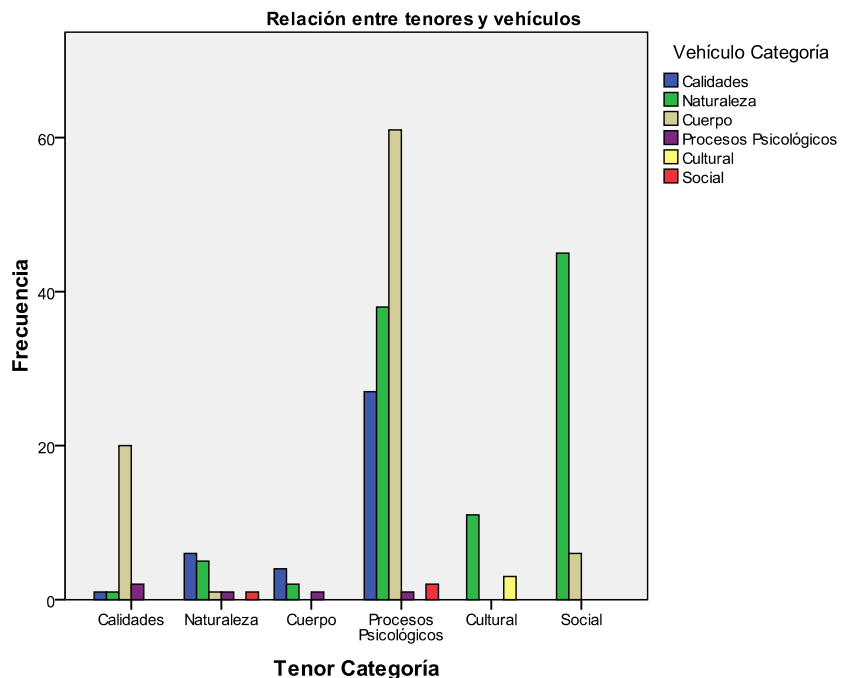


Figura 7: Frecuencia de uso de los vehículos por categoría divididos según la categoría del tenor.
 $(X^2=176.163, gl=25, p=0.000)$

No obstante, por la especificidad que se le añadió a la taxonomía para la clasificación de las metáforas en este estudio, hay varias particularidades que se pueden observar sobre la correspondencia del vehículo metafórico. Esto se puede observar en la siguiente tabla y su correspondiente gráfico:

Tabla 5. Relación entre categorías de tenores y subcategorías de vehículos

		Tenor Categoría						TOTAL
		Calidades	Naturaleza	Cuerpo	P.Psicológicos	Cultural	Social	
Vehículo Subcategoría	Orientación	0	4	0	16	0	0	20
		0%	20%	0%	80.0%	0%	0%	100%
	Movimiento	1	2	4	0	0	0	7
		14.3%	28.6%	57.1%	0%	0%	0%	100%
	Oscuridad	0	0	0	10	0	0	10
		0%	0%	0%	100%	0%	0%	100%
	Luz	0	0	0	1	0	0	1
		0%	0%	0%	100%	0%	0%	100%
	Fluidos	0	1	0	2	0	3	6
		0%	16.7%	0%	33.3%	0%	50.0%	100%
	Minerales/ Objetos	0	1	0	1	0	0	2
		0%	50%	0%	50.0%	0%	0%	100%
	Reinos Naturales	1	3	2	33	11	40	90
		1.1%	3.3%	2.2%	36.7%	12.2%	44.4%	100%
	Procesos Naturales	0	0	0	2	0	1	3
		0%	0%	0%	66.7%	0%	33.3%	100%
	Geográfico	0	0	0	0	0	1	1
		0%	0%	0%	0%	0%	100%	100%
	Cuerpo	0	0	0	2	0	0	2
		0%	0%	0%	100%	0%	0%	100%
Funciones Corporales	2	1	0	18	0	5	26	
	7.7%	3.8%	0%	69.2%	0%	19.2%	100%	
Sentidos/ Habla	18	0	0	26	0	0	44	
	40.9%	0%	0%	59.1%	0%	0%	100%	
Piel/ Apéndices	0	0	0	15	0	1	16	
	0%	0%	0%	93.8%	0%	6.3%	100%	
Sueño	2	1	1	1	0	0	5	
	40%	20.0%	20.0%	20.0%	0%	0%	100%	
Trabajo y Profesiones	0	0	0	0	3	0	3	
	0%	0%	0%	0%	100%	0%	100%	
Política	0	1	0	0	0	0	1	
	0%	100%	0%	0%	0%	0%	100%	
Histórico Material	0	0	0	2	0	0	2	
	0%	0%	0%	100%	0%	0%	100%	
TOTAL		24	14	7	129	14	51	239
		10.0%	5.9%	2.9%	54.0%	5.9%	21.3%	100%

Relación entre categorías de tenores y subcategorías de vehículos

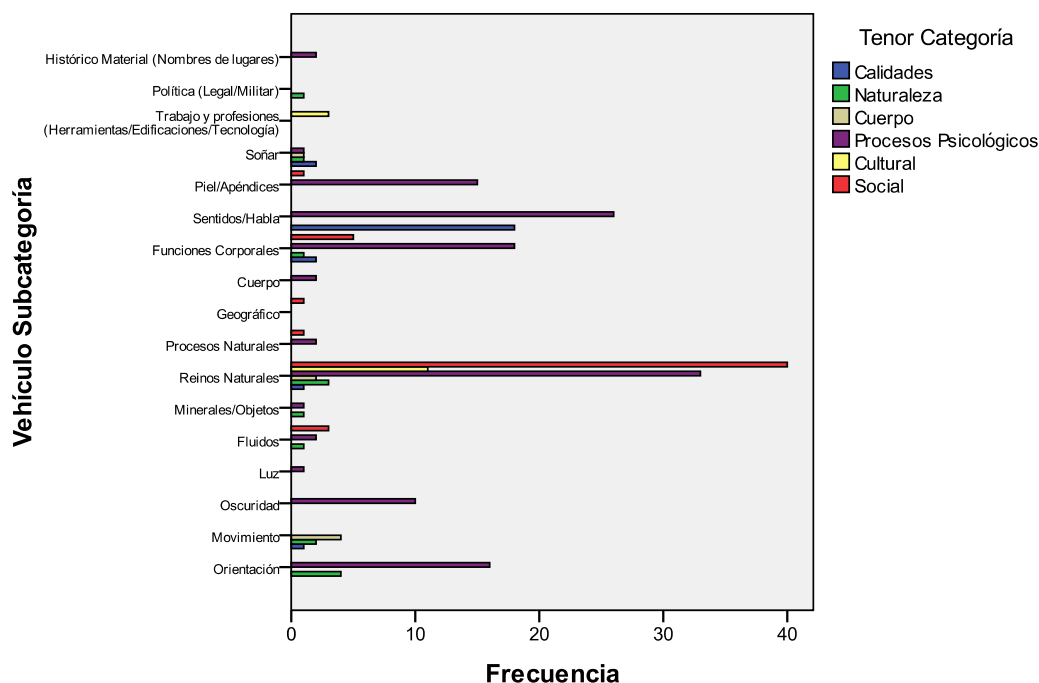


Figura 8. Frecuencia de uso de los vehículos por subcategoría divididos según la categoría del tenor. ($X^2=321,477$, $gl=80$, $p=0.000$)

En el caso de los procesos psicológicos representados a través de la categoría “Cuerpo”, se observa que una mayoría de 42,6% de los vehículos utilizados corresponden a representaciones relativas a los sentidos, seguida por un 29,5% de estos que son representados a través de funciones corporales y un 24,5% que representa los procesos psicológicos a través de marcas en la piel, apéndices extra o rasgos faciales peculiares. Estos procesos psicológicos además pueden agruparse de acuerdo a tenores y vehículos específicos, como la relación entre la comprensión temporal y la vista, la empatía con el olfato y el aprendizaje con el gusto y la digestión.

En los procesos psicológicos representados a través de la categoría “Naturaleza”, se observa que existe una aplastante mayoría de 86,8% correspondiente a seres vivos como animales y, en su mayoría, seres humanos. Este fenómeno de personificación se repite

con más fuerza aun en la representación de fenómenos sociales, donde un 88,2% de los vehículos utilizados corresponden específicamente a personas.

Finalmente se da una representación de procesos psicológicos a través de vehículos en la categoría de “Calidades físicas” de un 20,9%; usualmente relaciones orientacionales (59,3%) o de luminosidad (40,7%).

Estos resultados se adhieren a los principios descritos por Lakoff y Johnson, *et al.* (1981), según los cuales las metáforas se van ampliando desde metáforas convencionales a partir de relaciones de similaridad que van agotando el patrón convencional en cuestión. Esto corresponde con los resultados encontrados en el trato de procesos psicológicos, representados a partir de vehículos de complejidad decreciente (de cuerpo humano a seres vivos y finalmente a calidades físicas) así como en el trato de fenómenos sociales (mayormente representados a través de personas).

Todo esto parece confirmar la primera hipótesis planteada en este estudio, según la cual en el carácter metafórico de las obras estudiadas predomina el mecanismo de transferencia de términos concretos hacia la esfera abstracta. No obstante es importante aclarar que en este mecanismo parecieran predominar, a su vez, dos patrones de metáforas muy por encima de otros: la personificación, que es importante tanto para la representación de procesos psicológicos como de fenómenos sociales, y las metáforas sensoriales, que corresponden con una especificidad constante a los distintos procesos psicológicos representados.

Con respecto a la segunda pregunta de investigación, que buscaba explorar si existía una relación entre los patrones metafóricos encontrados en el estudio y los patrones ya establecidos como metáforas conceptuales, se clasificó cada uno de los 239 elementos mágicos en tres categorías relativas a las metáforas conceptuales:

1. Relación directa: La relación tenor-vehículo del elemento mágico encaja perfectamente con una metáfora conceptual ya establecida.
2. Relación indirecta: La relación tenor-vehículo del elemento mágico no encaja perfectamente con una metáfora conceptual establecida, pero lo hace indirectamente; ya sea combinando una metáfora conceptual con otra, combinando una metáfora conceptual con una relación no establecida o ampliando el rango de la metáfora conceptual a partir de inferencias simples que se proyectan, direccionalmente, de acuerdo con los principios establecidos por Lakoff y Johnson (1981).
3. Sin relación o metáfora nueva: No hay relación con ninguna metáfora conceptual establecida.

Esta clasificación reveló los siguientes resultados, presentados en la tabla a continuación y el gráfico que la expresa, contrastado con la frecuencia encontrada según el lugar de origen de las novelas y los resultados de cada novela en particular; representado con el color verde la relación directa, con amarillo la relación indirecta y con rojo a las metáforas novedosas:

Tabla 6. Relación entre elementos mágicos de las novelas y metáforas conceptuales

		Relación con metáfora conceptual			TOTAL
		Directa	Indirecta	Nueva	
Novela	Hombres de maíz	12 44.4%	5 18.5%	10 37.0%	27 100%
	Cien años de soledad	29 55.8%	13 25.0%	10 19.2%	52 100%
	Una familia lejana	6 54.5%	4 36.4%	1 9.1%	11 100%
	El tambor de hojalata	12 48.0%	10 40.0%	3 12.0%	25 100%
	El hotel blanco	2 33.3%	1 16.7%	3 50.0%	6 100%
	El perfume	5 45.5%	6 54.5%	0 0%	11 100%
	Hijos de la medianoche	32 47.1%	11 16.2%	25 36.8%	68 100%
	Crónica del pájaro que da cuerda al mundo	25 64.1%	11 28.2%	3 7.7%	39 100%
	TOTAL	123 51.5%	61 25.5%	55 23.0%	239 100%

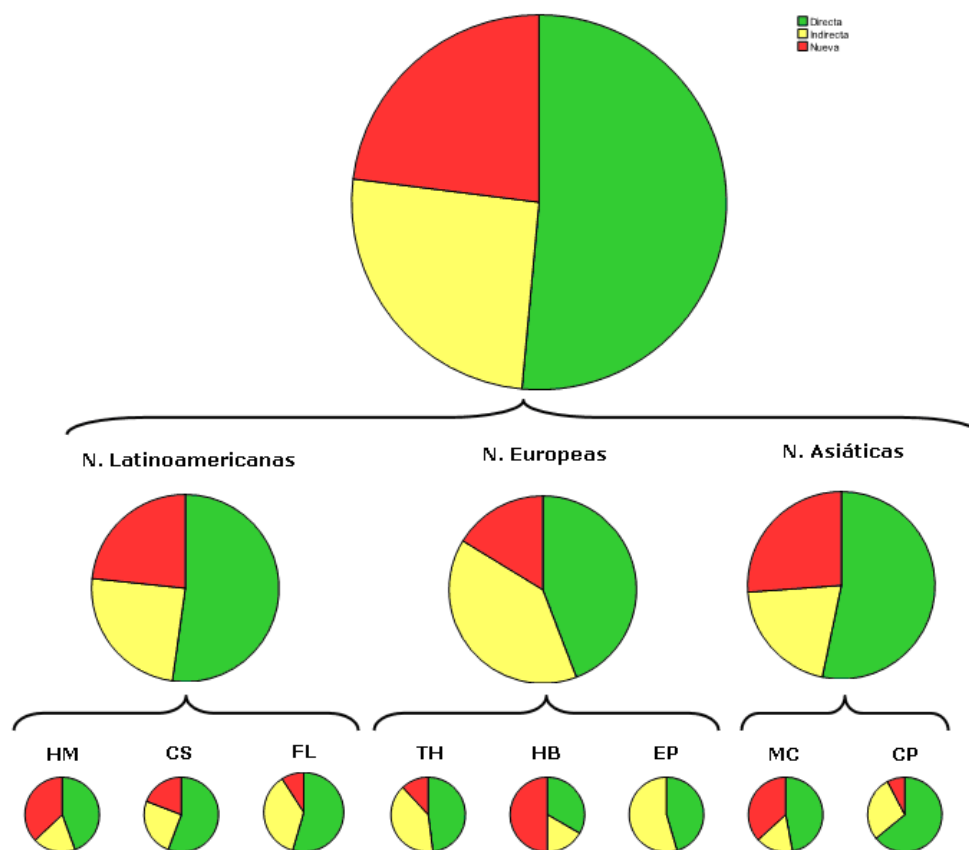


Figura 9. Relación entre los elementos mágicos de cada novela en la muestra y metáforas conceptuales. ($X^2=30,659$, $gl=14$, $p=0.006$)

Como se puede observar, predominan las relaciones directas e indirectas por encima de las metáforas nuevas en todas las esferas, con la excepción de la novela inglesa “El hotel blanco” de D.M. Thomas, en la cual las metáforas novedosas corresponden a 50% del total. Por lo general, además, las metáforas con relación directa a una metáfora conceptual predominan por encima de las que solamente tienen una relación indirecta.

Esto parecería confirmar la segunda hipótesis planteada por este estudio según la cual el realismo mágico funciona como una macro-estructura que representa metáforas conceptuales.

DISCUSIÓN

Los resultados obtenidos en la investigación brindan información relativa a la psicología bastante interesante que se discutirá a continuación en tres partes claramente delineadas: respondiendo a la primera pregunta de investigación, el uso de la personificación para la representación de procesos psicológicos así como fenómenos sociales, las funciones mentales como mecanismos sensoriales y, respondiendo a la segunda pregunta de investigación, el significado de los elementos mágicos respondiendo mayormente a metáforas conceptuales.

Personificación

George Lakoff (1992) da un ejemplo interesante sobre la personificación metafórica que puede ayudar a guiar esta discusión. Lakoff (1992) menciona como, en la mitología griega, Poseidón era el dios del mar, la tormenta, los terremotos, los caballos y los toros. Esta lista de atributos podría parecer arbitraria para muchas personas, pero Lakoff

(1992) va más allá analizando como estos cinco elementos tienen en común que se presentan como eventos externos que son poderosos y ejercen una fuerza sobre los seres humanos. Extendiendo este análisis de la mitología clásica podemos mencionar dos ejemplos más que resultan enriquecedores para el análisis. A Apolo y a Atenea también se les atribuían varias áreas diferentes que, superficialmente, parecerían estar desconectadas. Apolo era el dios de la música, la cirugía, la predicción y la arquería. Atenea era la diosa de la sabiduría, la estrategia militar, la escritura y el tejido. Si analizamos con cuidado nos damos cuenta que Apolo funcionaba como el dios de aquellas actividades que requerían de precisión, así como Atenea funcionaba como la diosa de aquellas actividades que implicaban planeación y reflexión previa. Visto así se puede inferir que los tres dioses funcionan como personificaciones de conceptos abstractos.

¿A qué se debe este fenómeno que hace que los seres humanos entendamos el mundo a nuestro alrededor atribuyéndole una personalidad, en todo el sentido de la palabra, a cosas que no la tienen? Lakoff (1980) se refiere a este fenómeno cuando escribe:

“Acaso las metáforas ontológicas más obvias son aquellas en las que el objeto físico se especifica como una persona [pues] esto nos permite comprender una amplia diversidad de experiencias con entidades no humanas en términos de motivaciones, características y actividades humanas. (...) La personificación es una categoría general que cubre una amplia gama de metáforas, cada una de las cuales escoge aspectos diferentes de una persona, o formas de mirar a una persona”.

Sin embargo, si bien el autor describe el proceso y su importancia dentro del lenguaje metafórico de todos los días, su posición como lingüista no le da realmente las herramientas para explicar el fenómeno. Situación similar le ocurre al filósofo Daniel Dennett (2006) en su intento por explicar la religión como un fenómeno natural. Para lograr esto, Dennett recurre a la psicología moderna, conceptualizando el fenómeno de la personificación a partir del mecanismo natural de la “estancia intencional” (también conocida como “teoría de la mente”, menciona Dennett) para esta explicación:

“[N]o hay duda de que a los seres humanos normales no necesitan que se les enseñe cómo concebir el mundo como algo que contiene muchos agentes que, como ellos, tienen creencias y deseos, así como creencias y deseos sobre las creencias y deseos de otros y creencias y deseos sobre las creencias y deseos que los otros tienen sobre ellos y así sucesivamente. (...) De hecho, aquellos seres humanos que encuentran percibir el mundo desde esta óptica difícil – aquellos que sufren de autismo son la categoría mejor estudiada – tienen una discapacidad más significativa que aquellos que nacen ciegos o sordos. Tan poderoso es nuestro impulso natural hacia adoptar la estancia intencional que tenemos una dificultad muy real para apagarla cuando ya no es apropiada”.

Así, a partir del proceso psicológico de la teoría de la mente, Dennett (2006) explica cómo, para el ser humano que se ha beneficiado de anticipar las intenciones de otros animales u otros miembros de su propia especie, esta es un subproducto evolutivo muy natural que lleva a asumir características de motivación y voluntad en entidades inanimadas. Nuestra habilidad de predecir lo que otros seres piensan o lo que los motiva

es tan absolutamente fundamental que ya existe cierto consenso entre los psicólogos de que, si la teoría de la mente no fue el factor fundamental para el desarrollo del lenguaje, al menos el lenguaje y la teoría de la mente parecen ser variables intrínsecamente conectadas (Leslie, 1987; Watson, Nixon, Wilson y Capage, 1999; Wilde y Jenkins, 1999; Carlson, Mandell y Williams, 2007; Meristo, Falkman, Hjelmquist, Surian, Tedoldi y Siegal, 2007). El factor en común al cual llegan Lakoff y Dennett es a la conclusión de que la metáfora de personificación es una de las metáforas más naturales al ser humano basándose en las estrategias evolutivas más importantes para nuestra supervivencia como especie, lo cual calza perfectamente con los hallazgos encontrados en esta investigación.

Estudios de fenómenos distintos a la representación literaria también sugieren cómo la teoría de la mente podría ser el factor fundamental al cual se debe nuestra obsesión por el uso de la personificación. Un ejemplo de esto puede ser el estudio de Gleason, Sebanc y Hartup (2000) que exploró la forma en la cual una cantidad significativa de los amigos imaginarios que creaban diferentes niños servían como representantes, parciales o totales, de fenómenos a los cuales los niños tenían que integrarse.

De estar basado tanto nuestro idioma como nuestra forma de supervivencia en la capacidad de percibir a los demás, apropiada o inapropiadamente, como nos percibimos a nosotros mismos; no es de extrañar que no solo nuestro lenguaje de todos los días esté repleto de expresiones que se refieren a fenómenos abstractos como a seres humanos, sino que nuestra representación interior de ideologías, conceptos científicos o sociedades nacionales naturalmente toma la forma de los agentes que mejor conocemos en nuestra experiencia: nosotros mismos.

Procesos psicológicos como metáforas sensoriales

Como se mencionó, hay relaciones muy bien definidas entre los procesos psicológicos representados en las novelas del estudio y los sentidos que son utilizados para representarlas.

El lector habrá notado cómo en cuestiones de percepción tiempo-espacial hay una tendencia clara hacia la representación por medios visuales, así como la percepción de las emociones de los individuos, su interacción en sociedad y, en general, el núcleo motivacional de los personajes se representa como algo a lo que se accede olfativamente. Existe un patrón constante que aparece en casi todas las novelas según el cual el aprendizaje y la comprensión se representan a partir de la alimentación y, en mucha menor medida, el sentido del oído tiene que ver con la capacidad de saber lo que otros piensan sin que estos lleguen a decirlo.

Es interesante como estas metáforas tienen en común una coincidencia con la historia evolutiva de la raza humana. Por dar un ejemplo, no es solo que la empatía es representada en la obra a través del sentido del olfato; es que, en un momento de nuestro pasado evolutivo, la empatía realmente se presentaba mayormente a través del sentido del olfato (Chiarelli, 2001).

Empecemos por la constante metafórica según la cual la percepción tiempo-espacial es representada a través del sentido de la vista. Una posible explicación para este fenómeno es que, desde un principio, el ojo complejo que portamos los seres humanos evolucionó precisamente para darnos una mejor comprensión del espacio y el tiempo.

Hay un consenso bastante bien establecido según el cual la visión binocular fue una estrategia adaptativa para los mamíferos que se beneficiaban de una comprensión espacial que proveyera percepción de la profundidad y la posibilidad de hacer enfoques precisos de movimientos rápidos a cambio de una menor capacidad de percepción

periférica que se compensó a través de la naturaleza social de los primates (Nagel, 1908; Kobayashi y Kohshima, 2001, Striedter, 2005). De la misma forma, la evolución de la percepción de tricolor que gozamos los seres humanos probablemente se originó como una forma de percibir el tiempo y el espacio de una manera más adaptativa para una especie como la nuestra que se fue volviendo más y más diurna (Nathans, 1999; Striedter, 2005). Georg F. Striedter (2005) explica:

“¿Por qué los simios reevolucionaron buena visión a color? ¿Cómo se beneficiaron de ‘ver el rojo’ de nuevo? Lo más probable es que la habilidad de distinguir el rojo del verde le permitió a los primeros catarrinos [antepasados evolutivos de los seres humanos] encontrar fruta madura, que tiende a ser más rojiza que verde, contra un transfondo de hojas verdes. También pudo haberles ayudado a captar las hojas más jóvenes, que tienden a ser rojas en África, donde los catarrinos evolucionaron”.

Partiendo de estos datos, sería lógico suponer que nuestro desarrollo como especie de la percepción del espacio y el tiempo tiene que ver con la herramienta más importante que utilizamos para analizarlos y, por ende, ese desarrollo conceptual debió de plasmarse en el lenguaje que se usa para describir los aspectos tiempo-espaciales de nuestra realidad. Nuestra concepción del espacio se forma principalmente a partir de nuestro entendimiento del color y la profundidad y, a su vez, nuestra concepción del tiempo pareciera estar derivada de nuestra percepción del espacio, haciendo de nuestra concepción tiempo-espacial un asunto elaborado principalmente a través del sentido de la vista.

Estos resultados calzan muy bien con una serie de estudios cognitivos (Boroditsky, 2000; Gentner, Imai y Boroditsky, 2002; Casasanto y Boroditsky, 2007; Casasanto, Fotakopoulou y Boroditsky, 2010) que apuntan a que la construcción cognitiva de la noción del tiempo se construye a partir de metáforas correspondientes al espacio. Este estudio parece indicar que esta concepción metafórica se presta para ampliaciones espaciales en nuestra noción del tiempo.

Este razonamiento puede conducir a un sendero sinuoso que debe evitarse. Si nuestra comprensión de los fenómenos tiempo-espaciales tiene que ver con el sentido de la vista, ¿eso significa que las personas no videntes tendrán una comprensión reducida de estos aspectos? Por supuesto que no. En la misma forma en que se ha demostrado que, aunque el desarrollo de la teoría de la mente está ligado de cerca a la comprensión del lenguaje, los niños sordos compensan su incapacidad para escuchar con diversos mecanismos de plasticidad cerebral que les da una comprensión excelente del lenguaje y, por ende, desarrollan su capacidad de teoría de la mente como cualquier otro niño (Meristo *et al.*, 2007), la incapacidad de ver no tendría porqué oscurecer la comprensión de un fenómeno que se puede abstraer social y lingüísticamente.

Dicho esto, se propone que la naturaleza adaptativa del sentido de la vista, permeada al desarrollo del lenguaje y, por ende, al desarrollo de la abstracción intelectual (Boyd y Silk, 2001), puede dar cuenta a la relación metafórica constante que estas novelas hacen entre la visión y la comprensión del tiempo y el espacio.

¿Qué se pierde con la evolución de una visión binocular y tricromática? Desde principios del siglo veinte se ha argumentado que el surgimiento de un sentido de la vista más complejo, adaptado a la vida diurna, desembocó en una reducción del rango olfatorio en los catarrinos (Boyd y Silk, 2001; Chiarelli, 2001; Striedter, 2005; Synnott, 2003). El mismo Sigmund Freud (1997c) hace referencia a la forma en que la pérdida

del sentido del olfato, el sentido animal característico, por el de la vista, sentido humano dominante, conllevaba parte de la responsabilidad por la vergüenza de la sexualidad y la creciente dificultad en las relaciones sociales.

¿En qué forma, entonces, es que los seres humanos hacemos naturalmente la relación entre la empatía y el olor? Brunetto Chiarelli (2001) hace una revisión explicativa sobre la forma en que, para la vida social de la mayoría de las especies de mamíferos, la comunicación feromonal es clave:

“Los animales han evolucionado sistemas quimiosensitivos que tanto discriminan entre una larga gama de esencias naturales así como traducen el estímulo olfatorio a una información sensorial compleja (i.e. la presencia de comida, la anticipación del peligro y la proximidad de una pareja). Recolecciones independientes de neuronas quimiosensitivas y sistemas neuronales procesan dos modalidades básicas de olores en vertebrados terrestres: (1) discriminación independiente de moléculas olorosas y (2) percepción de feromonas. Las feromonas son moléculas de ácidos grasos o esteroides que consisten de un puñado de átomos de carbono (15 en promedio) y tienen pesos moleculares entre 180 y 300. Las feromonas que interactúan con el comportamiento sexual tienen pesos moleculares grandes; aquellas que interactúan con la comunicación de alarma y agresividad son relativamente menos complejas y tienen pesos moleculares menores. Las más interesantes de estas son las feromonas específicas a la especie, que regulan funciones básicas como el emparejamiento, los tiempos de los ciclos de fertilidad y la agresión. (...) [En los seres humanos] algunas de [las señales olfativas] son percibidas concientemente y son procesadas a través del sistema olfativo principal. Otras

(por ejemplo, las feromonas) pueden ser procesadas inconscientemente y a través del sistema olfativo accesorio”.

Este cambio en nuestra capacidad olfatoria, a diferencia de la comentada sobre la vista, ha dejado rastros y ruinas mucho más evidentes. A pesar de que el tamaño de los bulbos olfatorios ha disminuido progresivamente en los últimos 40 millones de años, todo el alambrado relativo al sentido se mantiene. Se puede contar como señales de esto la conexión directa del nervio olfativo con el sistema límbico así como el llamado “efecto Proust” ya mencionado.

Chiarelli (2001) continúa mencionando el papel fundamental que tiene el olfato en muchos de nuestros parientes evolutivos cercanos en las estructuras sociales. Esto no es de sorprenderse, tomando en cuenta que el sistema olfativo es mucho más confiable que nuestros ojos, fáciles de confundir. Esta infalibilidad del olfato es notada por Lorna Milne (1999) quien hace la válida argumentación de que los olores, a diferencia de los colores, no cuentan con adjetivos propios sino que se designan por su lugar de origen. Para aclarar este argumento se puede presentar un ejemplo: Se puede describir la apariencia de la canela como una corteza usualmente empacada en forma tubular de color café; pero el idioma no presenta otras opciones para describir el olor de la canela más que diciendo que huele a canela.

El sentido del olfato como garantía social ha sido de tal trascendencia que investigaciones como la de Van Beek (1992), entre otros, siguen demostrando los efectos que la comunicación feromonal tiene todavía en la humanidad contemporánea.

Siendo que este sentido no solo ha estado directamente relacionado con nuestra capacidad para la empatía en el pasado sino que además seguimos teniendo recordatorios palpables de su efecto, se puede asumir que las señales literarias

correspondientes a esto surgen de nuestro pasado como especie. Synnott (2003) hace una excelente revisión sobre las metáforas olfativas en la literatura que calzaría perfectamente con esta suposición.

El patrón que asocia las emociones con los olores podría tener cierta relevancia también en otro de los patrones más constantes encontrados en este estudio: el aprendizaje representado a través de la alimentación. La relación cercana entre el gusto y el olfato podría tener cierto efecto sobre la comprensión de motivaciones complejas en la forma de comida; sin embargo este patrón requerirá de más explicación en vista de que a menudo es utilizado para explicar conceptos abstractos que tienen una relación muy lejana con las emociones.

Este fenómeno, que responde a la metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA, es uno de los ejemplos favoritos de George Lakoff (1980) para la explicación del desarrollo de una metáfora conceptual y podría ser perfectamente explicado como el producto de una asociación metafórica:

“La metáfora LAS IDEAS SON COMIDA establece semejanzas entre ideas y comida. (...) Estas semejanzas no existen independientemente de la metáfora. El concepto de ingerir comida es independiente de la metáfora, pero el concepto de tragar ideas surge sólo en virtud de la metáfora. En efecto, la metáfora LAS IDEAS SON COMIDA se fundamenta en metáforas todavía más básicas. Por ejemplo, se fundamenta parcialmente en la metáfora del CANAL, de acuerdo a la cual LAS IDEAS SON OBJETOS y podemos adquirirlas del exterior. También presupone la metáfora LA MENTE ES UN RECIPIENTE, que establece una semejanza entre la mente y el cuerpo –ambos son recipientes. Junto con la metáfora del CANAL, obtenemos una metáfora compleja en la

cual LAS IDEAS SON OBJETOS QUE ENTRAN EN LA MENTE, exactamente en la misma manera que los trozos de comida son objetos que se introducen en el cuerpo”.

Buena parte de las representaciones corporales no sensitivas de procesos psicológicos corresponden a la equiparación de la digestión a la comprensión de ideas, emociones o conceptos complejos. Se puede considerar que estos en realidad también comprenden dentro de su carácter metafórico al sentido del gusto y responden a la misma metáfora conceptual LAS IDEAS SON COMIDA.

Antes de dejar el tema de las metáforas sensoriales, vale la pena mencionar que el oído como representante de la teoría de mente podría también tener origen en la relación que existe entre el lenguaje y la teoría de la mente que ya se ha mencionado, pero las novelas estudiadas en esta investigación no dan suficientes ejemplos de esta relación como para evaluarla desde varias perspectivas diferentes. Sin embargo, el oído tiene un papel importante en otro de los patrones en los que los procesos psicológicos son representados a través de sentidos.

Dentro de la categoría sensorial de este estudio se incluyó el lenguaje, a partir de la Taxonomía que Smith, Pollio y Pitts (1981) utilizaron en uno de los estudios que inspiró esta investigación. El elemento mágico más común con respecto al lenguaje habla de la palabra preformativa, esquematizada en este estudio con la estructura EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO, propuesta en este estudio. El origen de esta estructura resulta complejo y una explicación de este implica un examen plural del fenómeno lingüístico.

Como puede apreciarse en las novelas estudiadas, EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO es un fenómeno que se da en varias partes. Alguien, con una visión

especial como Benito Ramos, Shri Ramram Seth o el joven soldado japonés que podía escuchar al pájaro-que-da-cuerda, puede ver lo que va a ocurrir y lo comunica a otros que lo oyen y, en parte por haberla oído, la predicción se vuelve realidad. Llamaremos a este proceso ojo-boca-oído “El ciclo oracular”.

Este ciclo puede tener que ver con las motivaciones más elementales del lenguaje. Es consensuado afirmar que se cree que parte del desarrollo está basado en la creación de señales de alerta para comunidades mutuamente dependientes (Boyd y Silk, 2001). Esta afirmación lingüística se respalda en el estudio de otras especies de primates, como los monos capuchinos y chimpancés, en los cuales se han identificado varias llamados para distinguir tipos diferentes de depredador (Pinker y Bloom, 1990; Seyfarth y Cheney, 2009). Aun más impresionante es el caso de los cercopitecos diana, una subespecie de cercopiteco que no solo entiende los llamados de alerta de otros cercopitecos sino que entiende los llamados de varias otras especies de simios y es capaz de traducirlas para la protección de todo el grupo (Basile, Lemasson y Blois-Heulin, 2009). Hasta ahora, pareciera ser que los cercopitecos diana son los únicos traductores naturales en el reino animal además de los seres humanos.

Se podría argumentar que el origen del ciclo oracular funciona como una recreación de esta base del lenguaje. Un miembro de la especie reconoce la alerta que emite el portador de un ojo que avisa la llegada de un fenómeno que casi invariablemente se manifiesta poco después.

Sobre esta base se propone que el reconocimiento del aviso de los varios ojos de la naturaleza diferentes del propio como forma de predecir lo que va a ocurrir podría ser la base del patrón basado en la metáfora propuesta EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO, que usualmente está enmarcado dentro del llamado “ciclo oracular”.

Desde esta perspectiva, esta estructura metafórica no sería tanto una metáfora conceptual como una característica básica del lenguaje.

La magia como metáfora conceptual

Los resultados de la investigación parecieran apoyar la noción de que los elementos mágicos de las novelas de realismo mágico funcionan como las metáforas convencionales propuestas por George Lakoff y Mark Johnson (1981); estructurándose dentro de patrones constantes de representación.

Este hallazgo además apoya la hipótesis de Raymond Gibbs (2002) que sugiere que: “la metáfora, la metonimia, la ironía y otros tropos no son distorsiones del pensamiento mental literal sino que constituyen esquemas básicos a partir de los cuales la gente conceptualiza su experiencia del mundo externo”.

Como señala este autor, además de Mark Turner (2000) y otros más, la respuesta positiva del público hacia diseños metafóricos ingeniosos pareciera no estar basado en que estos sean novedosos estructuralmente sino a que sean reelaboraciones creativas de las mismas metáforas conceptuales que utilizamos para comprender el mundo y expresarlo.

El que los elementos mágicos de estas obras denoten metáforas conceptuales implica que, aun en elaboraciones simbólicas grandes y complejas, imperan los mismos principios que compartimos todos los seres humanos y según los cuales comprendemos lo que nos rodea.

Estas conclusiones apoyan la teoría de Terrance W. Deacon (1997) que proponen que la compleja adquisición del lenguaje, en lugar de estar basada en un proto-lenguaje primigenio, es posible pues el idioma en realidad está adaptado a nuestra forma de

entender la vida. En palabras de Deacon: “los lenguajes han evolucionado con respecto al cerebro humano, no principios arbitrarios o restricciones de ingeniería. A través de incontables generaciones los lenguajes se han vuelto mejor y mejor adaptados a la gente, de tal forma que la gente tiene que hacer un mínimo de ajustes para adaptarlos”.

Siguiendo este razonamiento resulta lógica la necesidad de continuar el estudio de las estructuras metafóricas más comunes, además de varios otros fenómenos psicolingüísticos, e intentar organizar la manera en que estas se forman con el fin de identificar algunos de estos principios básicos sobre los cuales los idiomas son adaptados. Por la parte de la literatura, pareciera que las aproximaciones evolucionistas de Joseph Carroll (1995, 2004) o Michelle Sugiyama (2001) son una alternativa positiva para analizar el transcurso biológico de los fenómenos literarios que reflejan los rasgos que tenemos en común como especie y que estructuran la manera en la cual entendemos el mundo.

Es importante destacar como la presente investigación nos guía hacia percatarnos de la gran conectividad que tenemos como raza humana. Señala cómo tenemos mucho más en común de lo que nos diferencia y cómo ese gran asidero de similitudes nos habla en nuestra literatura y en nuestra forma de comunicarnos. Abrazar este concepto, de que siglos de literatura nos estén tratando de mostrar las cosas que han sido permanentemente importantes para los seres humanos de todas las generaciones, nos invita a tomar cuidadosa atención para entender aquello que nos une realmente como especie y edificar una mejor comprensión entre todos nosotros.

CONCLUSIONES

- Con respecto a la primera pregunta de investigación, sobre la existencia de patrones metafóricos en los elementos mágicos de las obras estudiadas, el presente trabajo señaló que en ellas se manifiestan dos patrones metafóricos fuertemente marcados: la personificación de procesos psicológicos y fenómenos sociales, probablemente relacionado con la teoría de la mente; y la representación de procesos psicológicos a través de funciones corporales, especialmente funciones sensitivas, que probablemente tienen origen en la conexión de estos procesos psicológicos con la evolución de los sentidos que usualmente los representan.
- Con respecto a la segunda pregunta de investigación, sobre la posible relación entre los elementos mágicos y otros patrones metafóricos, el estudio señala que los elementos mágicos en las obras estudiadas mayormente se estructuran a partir de metáforas conceptuales o estructuras que tienen una relación indirecta con estas. Si bien existen varios elementos mágicos que parecen responder a fórmulas metafóricas verdaderamente novedosas, estos claramente no son la mayoría; favoreciendo la alternativa de que la mayoría de los elementos mágicos en estas obras se comportan como metáforas convencionales.

RECOMENDACIONES

- El estudio señaló varias estructuras metafóricas que aun no han sido estudiadas como metáforas conceptuales. Se recomienda a los lingüistas interesados explorar el papel que estas estructuras, encontradas en elementos mágicos, juegan dentro del habla cotidiana.

- Estudiar si las metáforas sensoriales encontradas se manifiestan fuera del campo lingüístico. Se propone un estudio en el cual se evalúe si estas metáforas se presentan en la representación pictográfica de estos procesos psicológicos por parte de niños.
- Continuar el estudio de los fenómenos literarios a la luz de la disciplina psicológica moderna.

BIBLIOGRAFÍA

Aizenberg, E. (1992). Historical Subversion and Violence of Representation in García Márquez and Oulouguem. *PMLA*, 107(5), 1235-1252.

Aristóteles (1976) *La Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Arnds, P. (2002). On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günther Grass's "Die Blechtrommel", Edgar Hilsenrath's "Der Nazi & der Friseur", and Anselm Kiefer's Visual Art. *The German Quarterly*, 75(4), 422-439.

Arnds, P. (2004). *Representation, Subversion and Eugenics in Günter Grass's "The Tin Drum"*. Rochester, NY: Camden House.

Asturias, M.A. (1977). Mágia y Política. *Indice*, 226, 38-45.

Asturias, M.A. (2002). *Hombres de Maíz*. Madrid: Alianza Editorial.

Barone, J.B. (2008). "The Search for the Jungian Stranger in the Novels of Haruki Murakami: 'A Wild Sheep Chase', 'Hard-Boiled Wonderland' and 'The Wind-up Bird Chronicle'". Tesis de Maestría, Case Western Reserve University, EEUU.

Basile, M., Lemasson, A., Blois-Heulin, C. (2009). Social and Emotional Values of Sounds Influence Human (*Homo sapiens*) and Non-Human Primate (*Cercopithecus campbelli*). *Auditory Laterality. PLoS ONE*, 4(7), e6295.

Borges, J.L. (2005). "Historia de la eternidad". Madrid: Alianza Editorial.

Borges, J.L. (1981). From Allegories to Novels. En *Borges: A Reader*. New York: Dutton.

Boroditsky, L. (2000). Metaphoric structuring: understanding time through spatial metaphors. *Cognition*, 75, 1-28.

Bowers, M. (2004) *Magic(al) Realism*. New York, NY: Routledge.

Boyd, R. y Silk, J.B. (2001). *Cómo evolucionaron los humanos*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

Brotherston, G. (1975). The presence of Mayan Literature in "Hombres de Maíz" and Other Works by Miguel Ángel Asturias. *Hispania*, 58(1), 68-74.

Bulgakov, M. (2007) *Corazón de Perro*. España: Alianza Editorial.

Buruma, I. (1996). Turning Japanese. *The Newyorker*. 23(30), 60-71.

Cacciari, C. y Tabossi, P. (1988). The comprehension of idioms. *Journal of Memory and Language*, 27, 668-683.

Cacciari, C., Levirato, M.C., y Cicogna, P. (2001). Imagination at work: conceptual and linguistic creativity in children. En T. Ward, S. Smith, y J. Vaid (Eds), *Creative thought. An investigation of conceptual structures and processes* (pp.145-177). Washington, D.C.: APA.

Callan, R. (1968). The Quest Myth in Miguel Ángel Asturias' *Hombres de Maíz*. *Hispanic Review*, 36(3), 249-261.

Camayd, E. (1998). Miguel Ángel Asturias, "Hombres de Maíz": Como lectura surrealista de la escritura mayense. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24(47), 207-225.

Campbell, J. (2006). *El héroe de las mil caras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Carlson, S.M., Mandell, D.J. y Williams, L. (2004). Executive Function and Theory of Mind: Stability and Prediction from Ages 2 to 3. *Developmental Psychology*, 40(6), 1105-1122.

Carpentier, A. (1949) On the Marvelous Real in America. En Zamora, L.P. y Faris, W.B. (Eds) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press.

Carroll, J. (1995). *Evolution and Literary Theory*. Columbia, MU: University of Missouri Press.

Carroll, J. (2004). *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. New York, NY: Routledge.

Casasanto y Boroditsky (2007). Time in the mind: Using space to think about time. *Cognition*, 106, 579-593.

Casasanto, Fotakopoulou y Boroditsky (2010). Space and Time in the Child's Mind: Evidence for a Cross-Dimensional Asymmetry. *Cognitive Science*, 34, 387-405.

Chiarelli, B. (2001). Pheromonal communication and socialization. En Falk, D. y Gibson, K.R. (Eds.) *Evolutionary Anatomy of the Primate Cerebral Cortex*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cornier, M. (2001). Materiality versus Abstraction in D.M. Thomas's "The White Hotel". *Critique*, 43(1), 63-83.

Cross, R.K. (1994). The Soul is a Far Country: D.M. Thomas and *The White Hotel*. *Journal of Modern Literature*, 18(1), 19-47.

Cueva, A. (1974). Para una interpretación sociológica de "Cien años de soledad". *Revista Mexicana de Sociología*, 36(1), 59-76.

Deacon, T.W. (1997). *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain*. New York, NY: W. W. Norton & Company.

Dennett, D. (2006). *Breaking the Spell: Religion as a Natural Phenomenon*. New York, NY: Penguin Books.

Dias, M., Roazzi, A., O'Brien, D. y Harris, P. (2005). Logical Reasoning and Fantasy Contexts: Eliminating Differences between Children with and without Experience in School. *Revista Interamericana de Psicología*, 39(1), 13-22.

Díaz, J. (1987). "Los Manuscritos de Melquíades": Una interpretación hegeleano-marxista de "Cien Años de Soledad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(26), 201-207.

Farías, V. (1981). *Los manuscritos de Melquíades: "Cien años de soledad", burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de la negación*. Alemania Occidental: Editionen der Iberoamericana.

Faris, W.B. (1995). Scheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. En Zamora, L.P. y Faris, W.B. (Eds) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press.

Fleming, B.E. (1991). The Smell of Success: A Reassessment of Patrick Süskind's "Das Parfum". *South Atlantic Review*, 56(4), 71-86.

Foster, J.B. (1994). *Magical Realism, Compensatory Vision, and Felt History: Classical Realism Transformed in "The White Hotel"*. En Zamora, L.P. y Faris, W.B. (Eds) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press.

Frazer, J.G. (1996). *La Rama Dorada: Magia y Religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (1997a). *Tótem y tabú*. En *Biblioteca Sigmund Freud: Obras Completas Tomo 5*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1997b). *Moisés y la religión monoteísta*. En *Biblioteca Sigmund Freud: Obras Completas Tomo 9*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1997c). *El malestar en la cultura*. En *Biblioteca Sigmund Freud: Obras Completas Tomo 8*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Fuentes, C. (1995). *Una familia lejana*. México D.F.: Ediciones Era.

Gabriel, P. (2002). *Back to the Unfamiliar: The Travel Writings of Murakami Haruki*. *Japanese Language and Literature*, 36(2), 151-169.

García Márquez, G. (2007). *Cien Años de Soledad*. España: Editorial Alfaguara.

Gentner, D., Bowdle, B.F., Wolff, P. y Boronat, C. (2001). Metaphor is like analogy. En D. Dentner, K.J. Holyoak, y B.N. Kokinov (Eds.), *The analogical mind: Perspectives from Cognitive Science*. Cambridge, MA: MIT Press.

Gentner, D., Imai, M. y Boroditsky, L. (2002). As time goes by: Evidence for two systems in processing space->time metaphors. *Language and Cognitive Processes*, 17(5), 537-565.

Gibbs, R. W. (2002). *The poetics of mind. Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Gleason, T.R., Sebanc, A.M., Hartup, W.W. (2000). Imaginary Companions of Preschool Children. *Developmental Psychology*, 36(4), 419-428.

González, R. (1984). Cien Años de Soledad: The Novel as Myth and Archive. *MLN*, 99(2), 358-380.

Granofsky, R. (1986). Holocaust as Symbol in "Riddley Walker" and "The White Hotel". *Modern Language Studies*, 16(3), 172-182.

Grass, G. y Heim, M.H. (2000). To Be Continued... . *PMLA*, 115(3), 292-309.

Grass, G. (2007a). *El Tambor de Hojalata*. México D.F.: Punto de Lectura.

Grass, G. (2007b). *Pelando la cebolla*. México, D.F.: Santillana Ediciones Generales.

Gray, R.T. (1993). The Dialect of "Enscenment": Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture. *PMLA*, 108(3), 489-505.

Grimm, J. y Grimm, W. (1996). *Grimm's Fairy Tales*. New York, NY: Penguin Books.

Guenther, I. (1995). Magic Realism, New Objectivity, and the Arts in the Weimar Republic. En Zamora, L.P. y Faris, W.B. (Eds) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press.

Heffernan, T. (2000). Apocalyptic Narratives: The Nation in Salman Rushdie's "Midnight's Children". *Twentieth-Century Literature*, 47(4), 545-568.

Hugues, M.J. (1985). Revelations in *The White Hotel*. *Critique*, 27(1), 37-51.

Ireland, K.R. (1990). Doing Very Dangerous Things: "Die Blechtrommel" and "Midnight's Children". *Comparative Literature*, 42(4), 335-361.

Jaek, L.M. (1991). Cien años de soledad: The End of the Book and the Beginning of Writing. *Hispania*, 74(1), 50-56.

Johnson, S.M. (1992). Sexual Metaphors and Sex as a Metaphor In Grass' "Blechtrommel". *Modern Language Studies*, 22(2), 79-87.

Jung, C.G. (1990). *Archetypes and the Collective Unconscious*. New York, NY: Princeton University Press.

Kafka, F. (1987). *Metamorfosis*. Costa Rica: Editorial Alma Mater.

Kappeller, S. (1984). The White Brothel: The Literary Exoneration of the Pronographic. *Feminist Review*, 16, 26-34.

Kawakami, C. (2002). The Unfinished Cartography: Marakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map. *Monumenta Nipponica*, 57(3), 309-337.

Kobayashi, H. y Kohshima S. (2001). Unique morphology of the human eye and its adaptive meaning: comparative studies on external morphology of the primate eye. *Journal of Human Evolution*, 40(5), 419-435.

Koning, H. (1982). The Cosmopilite. *The Nation*, 16 de Enero de 1982, 57-58.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metáforas de la Vida Cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Lakoff, G. (1992). The Contemporary Theory of Metaphor. En Ortony, A. *Metaphor and Thought* (2da. Edición) Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.

Lakoff, G. y Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

Levine, S.L. (1975). *El espejo hablado: Un estudio de "Cien años de soledad"*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Leonard, I. (1974). *Günter Grass*. Edinburgh: Oliver & Boyd.

Leslie, A.M. (1987). Pretense and Representation: The Origins of "Theory of Mind". En *Psychological Review*, 94(4), 412-426.

Lougy, R.E. (1991). The Wolf-Man, Freud and D.M. Thomas: Intertextuality, Interpretation, and Narration in "The White Hotel". *Modern Language Studies*, 21(3), 91-106.

Madill, A. y Gough, B. (2008). Qualitative Research and its Place in Psychological Science. *Psychological Methods*, 13(3), 254-271.

Malchow, T.B. (2005). Arnds, Peter. Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's *The Tin Drum*. *German Quarterly Book Reviews*, Spring 2005, 254-255.

Martin, G.M. (1969). Theme and Structure in Asturias' *Hombres de Maíz*. *Modern Language Quarterly*, 30(4), 582-602.

Maturo, G. (1972). *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*. Argentina: Fernando García Cambeiro.

McMurray, G.R. (1969). Reality and Myth in García Márquez' "Cien años de soledad". *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, 23(4), 175-181.

Meristo, M., Falkman, K.W., Hjelmquist, E., Surian, L., Tedoldi, M., Siegal, M. (2007). Language Access and Theory of Mind Reasoning: Evidence from Deaf Children in Bilingual and Oralist Enviroments. *Developmental Psychology*, 43(5), 1156-1169.

Merivale, P. (1991). Saleem Fathered by Oskar: "Midnight's Children", Magic Realism, and "The Tin Drum". En Zamora, L.P. y Faris, W.B. (Eds) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press.

Milne, L. (1999). Olfaction, Authority, and the Interpretation of History in Salman Rushdie's 'Midnight's Children', Patrick Süskind's 'Das Parfum', and Michel Tournier's 'Le Roi Des Aulnes'. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 53(1), 23-26.

Molina, M. (1995). *Creatividad y representación del conocimiento: Propuesta de una prueba psicométrica* Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

Molina, M. (2006). *Metáforas en el lenguaje: Mecanismos para su producción e interpretación*. Tesis doctoral, Universidad Aristotélica de Tesalónica, Grecia.

Monyanont, P. (2008). *A Study of May Kashara in Murakami's The Wind-up Bird Chronicle*. Tesis de grado, Mae Fah Luang University, School of Liberal Arts, Tailandia.

Moreno, J. (1997). Fuerza heurística de la atribución metafórica y plan sobrenatural en "Cien años de soledad". En "Cien años de soledad", *Treinta años después*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

Mukherjee, A. (2006). Fissured Skinm Inner-Ear Radio, and a Telepathic Nose: The Senses as Media in Salman Rushdie's "Midnight's Children". *Paragraph* 29(3), 55-76.

Muñoz, P. (1985). *The White Hotel: A Sexual Satire*. *Critique*, 27(1), 51-63.

Murakami, H. (2008). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. México: Tusquets Editores.

Nagel, O. (1908). On Seeing in the Dark: Remarks on the Evolution of the Eye. *Psychological Review*, 15(4), 250-254.

Napier, S.J. (1995). The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction. En Zamora, L.P. y Faris, W.B. (Eds) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press.

Nathans, J. (1999). The Evolution and Physiology of Human Color Vision: Insights from Molecular Genetic Studies of Visual Pigments. *Neuron*, 24, 299-312.

Olster, S. (1982). Inconstant Harmony in "The Tin Drum". *Studies in the Novel*, 14(1), 66-81.

Pinker, S. y Bloom, P. (1990). Natural language and Natural Selection. *Behavioral and Brain Sciences*, 13, 707-784.

Richards, I. A. (1965). *The philosophy of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.

Rodríguez, I. (1979). Principios Estructurales y Visión Circular en Cien años de soledad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5(9), 79-97.

Rushdie, S. (1984). Günter Grass. En *Imaginary Homelands*, New York, NY: Granta Books.

Rushdie, S. (1987). The Riddle of Midnight: India, August 1987. En *Imaginary Homelands*, New York, NY: Granta Books.

Rushdie, S. (1989). Gabriel García Márquez. En *Imaginary Homelands*, New York, NY: Granta Books.

Rushdie, S. (1991). *Midnight's Children*. New York, NY: Penguin Books.

Sangari, K. (1987). The Politics of the Possible. *Cultural Critique*, 7, 157-186.

Schow, H.W. (1978). The Functional Complexity of Grass' Oskar. *Critique: Studies in Modern Fiction*, 19(3), 5-19.

Seyfarth, R. y Cheney, D. (2009). Seeing who we hear and hearing who we see. *Commentary*, 106, 669-670.

Sharfman, W.L. (1966). The Organization of Experience in "The Tin Drum". *Minnesota Review*, 6(1), 64.

Sugiyama, M. (2001) Narrative theory and function: Why evolution matters. *Philosophy and Literature*, 25, 233-250.

Smith, M.K., Pollio, H.R., y Pitts, M.K. (1981). Metaphor as intellectual history: conceptual categories underlying figurative usage in American English from 1675-1975. *Linguistics*, 19, 911-935.

Striedter, G.F. (2005). *Principles of Brain Evolution*. Sunderland, MA: Sinauer Associates, Inc.

Su, J.S. (2001). Epic of Failure: Dissapointment as Utopian Fantasy in "Midnight's Children". *Twentieth-Century Literature*, 47(4), 545-568.

Süskind, P. (1998). *El Perfume. Historia de un Asesino*. Madrid: Editorial Seix Barral.

Strecher, M.C. (1998). Beyond "Pure" Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki. *The Journal of Asian Studies*, 57(2), 354-378.

Strecher, M.C. (1999). Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *Journal of Japanese Studies*, 25(2), 263-298.

Synnott, A. y Yáñez, H. (2003). Sociología del Olor. *Revista Mexicana de Sociología*, 65(2), 431-464.

Thomas, D.M. (1993). *The White Hotel*. USA: Penguin Books.

Todorov, T. (1974). *Introducción a la literatura fantástica*. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Turner, M. (2000). *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism*. Christchurch, New Zealand: Cybereditions Corporation.

Van Beek, W. E. A. (1992). The Dirty Smith: Smell as a Social Frontier among the Kapsiki/Higi of North Cameroon and North-Eastern Nigeria. *Africa: Journal of the International African Institute*, 62(1), 38-58.

Watson, A.C., Nixon, C.L., Wilson, A., Capage, L. (1999). Social Interaction Skills and Theory of Mind in Young Children. *Developmental Psychology*, 35(2), 386-391.

- Wheelwright, P. (1962) *Metaphor and Reality*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Wilde, J., Jenkins, J.M. (1999). A Longitudinal Study of the Relation Between Language and Theory-of-Mind Development. *Developmental Psychology*, 35(5), 1311-1320.
- Yu, N. (2003a). Metaphor, Body and Culture: The Chinese Understanding of Gallbladder and Courage. *Metaphor and Symbol*, 18(1), 13-31.
- Yu, N. (2003b). Synesthetic metaphor: A cognitive perspective. *Journal of Literary Semantics*, 32(1), 19-34.
- Zamora, L.P. (1995). Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction. En Zamora, L.P. y Faris, W.B. (Eds) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press.
- Zinchenko, P. I. (1984). The Problem of Involuntary Memory. *Journal of Russian and East European Psychology*, 22(2), 55-111.

ANEXOS

Anexo 1: Índice de elementos mágicos

Asturias, M.A. (2002) *Hombres de Maíz*. Madrid: Alianza Editorial.

- LHM001) Metáfora de la mujer como cultura. (Epígrafe, p. 15, p. 28-30, p. 125-127, p. 131, p. 160, p. 189-190, p. 221, p. 243-244, p. 318-334, p. 355-356)
- LHM002) Nahuales. (p. 199, p. 202, p. 333, p. 326, p. 328, p. 330, p. 354-356)
- LHM003) Los Brujos de las Luciérnagas son conejos amarillos. (p. 12, p. 58, p. 66, p. 331)
- LHM004) El Curandero es el Venado-de-las-Siete-Rozas. (p. 70, p. 119-120)
- LHM005) Goyo Yic se transforma en tacuatzin. (p. 156, p. 161)
- LHM006) Nichón se trasforma en coyote. (p. 202, p. 250, p. 263, p. 289, p. 312, p. 331, p. 334)
- LHM007) Todos se transforman en hormigas. (p. 360).
- LHM008) Gaspar Ilóm arranca un palo de jocotes con la mirada (p.94)
- LHM009) Los ojos de los Brujos detienen la bala con la que pretendía suicidarse el general Godoy, (p. 331)
- LHM010) Ojos de carbón de Benito Ramos pueden ver en lo oscuro. (p. 113-118, p. 274-276, p. 278, p. 280)
- LHM011) Maldición de los brujos de las luciérnagas. (p.60, p. 107, p. 280, p. 331-334, p. 351)
- LHM012) Profecía de Benito Ramos (p. 113-118, p. 274-275, p. 278, p. 280)
- LHM013) La tierra habla (p. 11)
- LHM014) El fuego de las quemas como un hombre, Machojón. (p. 41, p. 44, p. 247, p. 291)
- LHM015) La sangre y la sombra enuncian (p. 106)

- LHM016) Tinieblas que salen de los hormigueros (p. 42)
- LHM017) Enfermedad (Hipo) como grillo. (p. 66, p.68)
- LHM018) Curación de locura por “piedra de ojo de venado” (p. 86)
- LHM019) Caverna del Encuentro: “Realidad que era más sueño que el sueño”
donde Nicho habla con su mujer abandonada que está “en una segunda realidad,
la de sus adentros” (p. 206, p. 318-334).
- LHM020) La Piojosa Grande tiene un sueño premonitorio sobre la muerte de su
esposo. (p. 29-30)
- LHM021) Cosas que no se ven con los ojos y se ven con la nariz (Flor de amate,
María Tecún) (p. 136, p. 156, p. 157, 180)
- LHM022) Gaspar Ilóm. La muerte como emisión corporal que se lava. (p.30, p.
330-331)
- LHM023) La Piojosa Grande petrificada. (p 355-356)
- LHM024) Las quemaduras hacen que la luna se ponga roja (purgatorio) (p.92-93, p. 96)
- LHM025) Locura como brebaje. (p. 68, p. 71)
- LHM026) Benito Ramos no se quema con el fuego. Religión como persona. (p.
119)
- LHM027) Venado de las Siete-Rozas como puente entre el indígena y su cultura. (p.
119-120, p. 355-356)

García Márquez, G. (2007). *Cien Años de Soledad*. España: Editorial Alfaguara.

- LCS001) Fantasma de Prudencio Aguilar. (p. 32, p. 95, p. p. 165)
- LCS002) Fantasma de Melquíades. Muere y vuelve a la vida. (“He alcanzado la
inmortalidad”) (p. 26, p. 62, p. 87, p. 89, p.91, p. 143, p. 214, p. 300, p. 405)

- LCS003) Características de la vida fantasmal. (p. 95, p. 165, p. 418, p. 428, p. 442, p. 464)
- LCS004) Fantasma de José Arcadio Buendía. (p. 207, p. 277, p. 295, p. 301, p. 314)
- LCS005) Fantasma de la abuela de Fernanda del Carpio, la reina. (p. 238)
- LCS006) Trato de Amaranta con la Muerte. (p. 318-319)
- LCS007) Longevidad de Francisco el Hombre. (p. 64)
- LCS008) Longevidad voluntaria de Úrsula. (p. 173, p. 287, p. 371, p. 390)
- LCS009) Longevidad de José Arcadio Buendía en el castaño. (p. 96, p. 128, p. 165)
- LCS010) Cuarto incorrupto de Melquíades. (p. 213, p. 396, p. 405)
- LCS011) Longevidad inexplicable de Rebeca en la casa aislada. (p. 252)
- LCS012) Longevidad inexplicable de Pilar Ternera. (p. 287, p. 373, p. 447)
- LCS013) Vida eterna de los abogados de negro. (p. 341)
- LCS014) Efectos climáticos de la bananera. (p. 261, p. 357, p. 374)
- LCS015) Impavidez e invulnerabilidad de los árabes. (p. 376)
- LCS016) Cadáver incorrupto de Fernanda. (p. 413)
- LCS017) Pergaminos de Melquíades. (p. 88, p. 214, p. 355, p. 442, p. 433, p. 469)
- LCS018) Predicciones de Pilar Ternera. (p. 92, p. 94, p. 160, p. 180, p. 204, p. 208, p. 329, p. 373, p. 397)
- LCS019) Predicción de Amaranta. (p. 163)
- LCS020) Mirada intensa del Coronel Aureliano Buendía. (p. 24, p. 52, p.52, p. 84, p. 148-150, p. 164, p. 177, p. 276, p. 302)
- LCS021) Predicciones de Pilar Ternera. (p. 92, p. 94, p. 160, p. 180, p. 204, p. 208, p. 329, p. 373, p. 397)

- LCS022) Invisibilidad de José Arcadio Segundo. (p. 354)
- LCS023) A Pilar Ternera se le encuentra por el olfato. (p. 37-38, p.83, p. 134)
- LCS024) Cuando Úrsula pierde la vista, descubre la guía de los olores y el corazón de sus hijos. (p. 283, p. 285-287)
- LCS025) Belleza trágica de Remedios la Bella basada en el olor. (p. 210, p. 226, p. 265, p. 268)
- LCS026) Comilona entre moralidad e inmoralidad. (p. 293-294, p. 296)
- LCS027) Aureliano (último de la estirpe) nace con cola de cochino. (p. 465)
- LCS028) “El Judío Errante” provoca un calor intensísimo en el pueblo. (p.158-159, p. 390-391)
- LCS029) Mariposas amarillas de Mauricio Babilonia (p. 324, p. 331, p. 334-335)
- LCS030) Hormigas como decadencia. (p. 380, p. 389, p. 405, p. 407, p. 458, p. 463, p. 465, p. 469)
- LCS031) Peste del insomnio. (p.49, p. 56, p. 62)
- LCS032) Olvido de la masacre de la bananera. (p. 350-351)
- LCS033) Prostituta sobrenatural por la cual pasan 63 en una noche y donde el aire se convierte en lodo. (p.65)
- LCS034) Padre Nicanor vuela con chocolate. (p.102-103)
- LCS035) Hazañas de José Arcadio (p. 111-112)
- LCS036) Santa Sofía de la Piedad no existe por completo, sino en el momento oportuno. (p.135, p. 302, p. 344)
- LCS037) José Arcadio Buendía puede aumentar su peso voluntariamente (p. 165)
- LCS038) La muerte de José Arcadio Buendía trae una lluvia de flores amarillas. (P. 166)
- LCS039) Frialdad de las entrañas del Coronel Buendía. (p. 194-195, p. 183, p. 199)

- LCS040) Coordinación entre los gemelos Segundo. (p. 201-202, p. 212)
- LCS041) Fecundidad mágica del ganado. (p. 220, p. 222, p. 292)
- LCS042) Mancha indeleble de cruz de ceniza en los 17 Aurelianos. (p. 250, p. 274)
- LCS043) Transfiguración y ascensión de Remedios la Bella. (p. 271, p. 287)
- LCS044) Gemelos mueren al mismo tiempo. (p. 401)
- LCS045) Las cosas de la casa se mueven. (p. 409, p. 453)
- LCS046) Fuerza angélica atrapa y suspende niños en el aire. (p. 420)
- LCS047) Rastro de sangre de José Arcadio. (157)
- LCS048) Círculo de tiza de Coronel Aureliano Buendía. (p. 183)
- LCS049) Correspondencia de Fernanda con médicos invisibles. (p. 311, p. 315, p. 339, p. 393)
- LCS050) Primo con cola de tiburón y una escobilla de pelos en la punta. (p.30)
- LCS051) El tiempo como un objeto en movimiento circular. (p. 211, p. 381, p. 448)
- LCS052) Lamento del Coronel Aureliano Buendía desde el vientre. (p. 285)

Fuentes, C. (1995). *Una familia lejana*. México D.F.: Ediciones Era.

- LFL001) Casa fantasma donde el tiempo es diferente. (p. 90, p. 91, p. 102, p. 127, p. 133, p. 192)
- LFL002) Sueño de la contigüidad del nacimiento y la muerte. (p. 68, p. 70, p. 80, p. 125, p. 200, p. 202)
- LFL003) Búsqueda de la mujer del cuadro, que solo aparece en sueños y sale del cuadro (p. 70, p. 73, p. 85, p. 88, p. 90, p. 96, p. 102, p. 117-118, p. 125, p. 192, p. 202)

- LFL004) Sueño de conexiones entre Europa y Latinoamérica, socialismo y arte. (p. 120)
- LFL005) Intemporalidad de los Heredia. (p. 145, p. 184, p. 187, p. 192, p. 200)
- LFL006) Fantasma de la duquesa. (p. 147, p. 206-207)
- LFL007) Fantasmas y su mundo. (p. 94, p. 122, p. 205-207, p. 209)
- LFL008) Heredia el francés es André. (p. 140, p. 187)
- LFL009) Fusión entre Víctor y André. (p. 143, p. 183, p. 195)
- LFL010) Fetos unidos por el ombligo en la psicina. (p. 196, p. 213)
- LFL011) Buitres que vuelan sobre Francisco Luis Heredia. (p. 113)

Grass, G. (2007). *El Tambor de Hojalata*. México D.F.: Punto de Lectura.

- ETH001) El tambor de hojalata almacena recuerdos y puede desafiar al tiempo. (p. 27, p. 44-45, p. 56, p. 58, p. 141, p. 343, p. 541, p. 715-716, p. 745-746)
- ETH002) Óscar se niega a crecer. (p. 75)
- ETH003) Óscar hipnotiza con su tambor, provoca un retorno emocional. (p. 157-161, p. 163-164, p. 718, p. 744-746, p. 772-773)
- ETH004) El interior de las cuatro faldas como lugar de autoconocimiento, proyección y reflexión. (p. 165)
- ETH005) Tirar a la tumba de Matzerath el tambor tocado por Jesús hace que Óscar empiece a crecer. Tira, con el tambor, la intemporalidad de este. (p. 541, p. 546, p. 564, p. 569)
- ETH006) Óscar crea con su tambor a la mítica caballería polaca. (p. 772-773)
- ETH007) Visiones a través de un cinturón de charol en el armario. (p. 659-663)
- ETH008) En los incendios patrióticos de Koljaiczek fue vista la Virgen María. (p. 30)

- ETH009) Conversación interna con Satanás. (p. 180, p. 191, p. 478, p. 689)
- ETH010) La voz vitricida no puede romper los vidrios de la Iglesia. (p. 191)
- ETH011) Estatua de Jesús toca el tambor y luego dialoga con Óscar. Puede arruinarle la voz a Óscar (p. 476, p. 478)
- ETH012) Bebra predice el desfile de los nazis y la actuación de Óscar en él. (p. 150, p. 157-161, p. 163-164)
- ETH013) Poderes de adivinación de la gran Sonámbula. (p. 224, p. 226, p. 437, p. 459-460)
- ETH014) Cotorra predice y anuncia el crecimiento de Óscar. (p. 541)
- ETH015) Penetrar en el interior de los ojos. (p. 13, p. 103)
- ETH016) Óscar ya lo sabía todo desde el nacimiento. (p. 76)
- ETH017) Envenenamiento de Agnes con pescado. (p. 210-214)
- ETH018) Matzerath muere atragantado con una insignia del partido. (p. 526-527, p. 540)
- ETH019) Matzerath transformaba los sentimientos en sopas. (p. 540)
- ETH020) Niobe, el mascarón de la proa, que por una muerte injusta causa la muerte de otras personas desde más allá de la tumba. (p. 246, p. 257-259, p. 646)
- ETH021) Hormigas como decadencia. (p. 510, p. 520, p. 523-4, p. 527, p. 790)
- ETH022) Muerte del fondista Schmu por una banda de gorriones. (p. 721)
- ETH023) Supervivencia de Koljaiczek y emigración a América. (p. 42-44, p. 465)
- ETH024) Longevidad de Rosvita Raguna. (p. 409)
- ETH025) Voz vitricida. (p. 80, p. 84, p. 90, p. 92, p. 103, 136-7, p. 168-176, p. 345-346, p. 496, p. 746)

Thomas, D.M. (1993). *The White Hotel*. USA: Penguin Books.

- EHB001) Hotel Blanco como lugar más allá del tiempo y la vida. (p. 40, p. 106, p. 115, p. 143, p. 112)
- EHB002) Premoniciones de 'Don Giovanni' y 'The Gastein Journal'. (p. 15-28, p. 40-43, p. 53-58, p. 60, p. 67, p. 72, p. 78, p. 83, p. 143, p. 141, p. 163).
- EHB003) Otros presentimientos y sueños premonitorios de Lisa. (p. 121, p. 182, p. 195-198, p. 234, p. 250)
- EHB004) Síntomas premonitorios. (p. 89, p. 98, p. 102, p. 114, p. 123-124, p. 127, p. 130, p. 139, p. 143, p. 163, p. 179, p. 204, p. 233, p. 239, p. 245, p. 250)
- EHB005) Envejecimiento instantáneo. (p. 242)
- EHB006) Realidad alterna después de la muerte. (p. 255-274)

Suskind, P. (1998). *El Perfume. Historia de un Asesino*. Madrid: Editorial Seix Barral.

- EEP001) Relación entre el olor y la humanidad, el olfato y la sociabilidad. (p. 23, p. 142-143, p. 145-146, p. 148, p. 162-163, p. 198, p. 201)
- EEP002) Jean Baptiste no tiene olor propio. (p. 15, p. 128, p. 198)
- EEP003) Olfato sobrehumano de Jean Baptiste Grenouille. Puede oler las emociones. (p. 17, p. 21-22, p. 28-29, p. 34, p. 46, p. 71, p. 77, p. 112-113, p. 119, p. 129, p. 159- 162, p. 169, p. 199, p. 206)
- EEP004) Contraposición y superioridad del olfato sobre el lenguaje. (p. 28-30, p. 81, p. 148)
- EEP005) Elaboración de perfume de emociones humanas. (p. 142-143, p. 145-148, p. 162-163, p. 173, p. 177-178, p. 201, p. 206, p. 221-225, p. 221-225, p. 232, p. 235, p. 237-239)
- EEP006) El perfume como evocador de recuerdos (p. 151)

- EEP007) Resistencia física inhumana de Grenouille. (p. 26-27, p. 103, p. 126, p. 214)
- EEP008) Jean Baptiste Grenouille entra en una cueva en la cual vive en su mundo interior por siete años. (p. 119-126, p. 128)
- EEP009) Desgracia cae sobre los que tienen contacto con Grenouille. (p. 108, p. 154, p. 231)
- EEP010) Grenouille es devorado por la multitud. (p. 237-239)
- EEP011) Conciencia racional de Grenouille desde el nacimiento. (p. 25)

Rushdie, S. (1991) *Midnight's Children*. New York, NY: Penguin Books.

- AMC001) Profecía de Tai. (p. 8, p. 12)
- AMC002) La nariz previsor de Aadam Aziz. (p. 13, p. 18, p. 30, p. 33, p. 54)
- AMC003) Nariz que puede olfatear emociones y valores. (p. 54-56, p. 97, p. 350-354, p. 377, p. 361-364, p. 371, p. 403, p. 409, p. 431, p. 488, p. 490, p. 517, p. 527)
- AMC004) Ahmed Sinai: “El hombre que no puede seguir a su nariz”. (p. 79)
- AMC005) Herencia de la Nariz en Amina. (p. 83)
- AMC006) Nariz tapada que habilita a Saleem a escuchar los pensamientos de todas las personas en la India. (p. 148, p. 182-184, p. 185-186, p. 192, p. 194-196, p. 214, p. 215, p. 218-219, p. 243, p. 251, p. 259, p. 323-325, p. 341, p. 345, p. 347-348)
- AMC007) La epidemia del optimismo. (p. 38, p. 53, p. 343, p. 345)
- AMC008) Wee Willie Winkie muere de amargura. (p. 146)
- AMC009) Ahmed Sinai: Cuando “congelan” sus bienes se congelan sus testículos. (p. 154, p. 356)

- AMC010) La decepción de Purushottam se convierte en un hipo suicida que lo levanta del suelo y lo mata. (p. 243)
- AMC011) Mustapha Aziz, tan complaciente que se volvió insonoro. (p. 311)
- AMC012) Lleno de odio, el corazón de Ahmed Sinai cambia de forma. (p. 339-340)
- AMC013) Amina rejuvenece cuidando de Ahmed. (p. 340)
- AMC014) Sobre Saleem como Hombre-Perro, completamente insensible. (p. 399, p. 406)
- AMC015) Saleem mete su historia en salsa picante. (p. 36-37, p. 242, p. 414, p. 442, p. 528, p. 530-531)
- AMC016) Dentro del vientre, Saleem se “nutre” de su herencia que flota en el líquido amniótico. (p. 118-119)
- AMC017) La Reverenda Madre transfiere su intransigencia, y el sentido de pecado a la comida. (158-159, p. 180)
- AMC018) Mary Pereira transfiere su culpabilidad a la comida. (p. 158-159)
- AMC019) Amina transfiere sus decepciones a la salsa picante. (p. 200)
- AMC020) Alia traspasa su odio y la miseria de su soltería a la comida. (p. 215, p. 378, p. 380, p. 386)
- AMC021) Herida adquirida en la masacre de Jallianwala Bagh no desaparecen hasta poco antes de la muerte de Aadam Aziz. (p. 34)
- AMC022) La atracción del peinado de William Methwold. (p. 113-114)
- AMC023) La atracción de los huesos de Sonny. (p. 132)
- AMC024) Lo que roe los huesos y agrieta la piel. (p. 35-37, p. 72, 140, 190, p. 310, p. 318-319, p. 321, p. 337, p. 442)
- AMC025) Ausencia de Dios como hueco en el pecho que aparece en Aadam Aziz y este hereda a Saleem. (p. 6, p. 157, p. 220, p. 315-316)

- AMC026) El cadáver del Dr. Narlikar se vuelve luminoso y adquiere las propiedades del agua. (p. 202-204)
- AMC027) Ahmed Sinai se vuelve blanco al igual que otros comerciantes del primer plan de cinco años y Rani of Cooch Naheen. (p. 205)
- AMC028) Por el crimen de Zagallo, el pelo de Saleem se le pega a las manos. La culpa en la PIEL. (p. 266)
- AMC029) Polvo que erosiona a la familia. (p. 311)
- AMC030) Resentimiento pasado a Saleem en la ropa que Alia le hacía. (p. 351)
- AMC031) Durga absorbe la energía a través de la ropa. (p. 512-513, p. 516)
- AMC032) La Reverenda Madre puede soñar lo que sueñan sus hijas para saber en lo que andan metidas y puede también ver el futuro. (p. 44, p. 58)
- AMC033) De tanto soñar que es mordido, el Dr. Schaapsteker se vuelve inmune al veneno. (p. 156)
- AMC034) Saleem altera la realidad a través de sueños. (p. 285, p. 387, p. 483)
- AMC035) La tropa queda atrapada dentro de una jungla onírica en la cual se transforman, donde Saleem recupera sus recuerdos y se vuelve hombre. (415-423)
- AMC036) Magia de Parvati y desaparición dentro de una canasta. (p. 435, p. 438-439, p. 461-462, p. 467-468, p. 477)
- AMC037) La supuesta eternidad de Tai y su muerte con la independencia. Tai como la tradición oral. (p. 11, p. 35)
- AMC038) Aadam, Mary, Saleem y Amina son buenos para ver fantasmas. (p. 97)
- AMC039) Ahmed Sinai se empieza a transformar, físicamente, en Nadir Khan a partir del deseo de Amina. (p. 74)
- AMC040) Un santo/rey mago viene a esperar que venga el Elegido. (p. 126, p. 143)

- AMC041) Conexión de Saleem y la MCC con la India. Activa-Literal, Pasiva-Metafórica, Activa-Metafórica y Pasiva Literal. (p. 112, p. 132, p. 224-230, p. 260-261, p. 272-273, p. 292, p. 328, p. 332, p. 335, p. 337-338, p. 341, p. 404, p. 444, p. 500-507)
- AMC042) Sobre la prostituta más vieja del mundo que puede imitar olores. (p. 336, p. 364-366)
- AMC043) Mary Pereira puede ver al fantasma de Joseph D'Costa. (p. 234, p. 280, p. 288, p. 319-320)
- AMC044) Conexión metafórica entre Saleem y Aadam Sinai. Traspaso de poderes. (p. 486-487, p. 514-515)
- AMC045) Shiva y los movimientos militares en la India. (p. 427-428, p. 467-468)
- AMC046) La viuda deshace los poderes de Parvati en el cuerpo de Saleem. (p. 514-515)
- AMC047) Saleem predice que será absorbido y aplastado por la celebración de la independencia de la India y que ese será el destino de los Hijos de la Medianoche por 1001 generaciones. (p. 532-533)
- AMC048) Fantasmas de otras Bombays, de otras Delhis. (p. 280-281, p.516)
- AMC049) Mian Abdullah predispone dos elementos del destino de Saleem; el distrito de los magos y la historia de Nadir Khan. (p. 45-6)
- AMC050) Profecía de Shri Ramram Seth. (p. 96, p. 110, p. 132, p. 139, p. 148, p. 188, p. 346, p. 391-393, p. 477)
- AMC051) Sumitra, el viajero del tiempo, predice la destrucción de los Hijos de la Medianoche. (p. 262, p. 291, p. 348)
- AMC052) Películas proféticas de Hanif Aziz. (p. 279)
- AMC053) Sobre la importancia de los nombres en el destino. (p. 348-349)

- AMC054) Profecía de Resham Bibi. (p. 445, p. 496)
- AMC055) Los ojos de Saleem están relacionados con la manipulación del tiempo.
(p. 141)
- AMC056) Padre de Aadam Aziz llama y se comunica con los pájaros. (p. 7)
- AMC057) El Dr. Schaapsteker es medio serpiente. (p. 155-156)
- AMC058) Brass Monkey puede hablar con los animales. (p. 172, p. 257-258, p.
336)
- AMC059) El zumbido de Mian Abdullah emitía unas frecuencias que podían dar
dolor de muelas, inducir erecciones en los hombres y quebrar vidrios. (p. 46, p.
48-9)
- AMC060) El calor de 1956 fue causado por insectos de fuego invisibles. (p. 179)
- AMC061) Saleem se cura de la tifoidea con una dosis de veneno de serpiente y
adquiere algunas de sus propiedades. (p. 169, p. 295)
- AMC062) El odio de Alia se convierte en un gran gecko en la sala que apesta a
vómito. (p. 377-378)
- AMC063) Silencio mágico de la Reverenda Madre. (p. 62)
- AMC064) Los ojos de Shiva cambian de color de azul a café por no ser reconocido.
(p. 130)
- AMC065) Saleem trae suerte a Amina en las carreras. (p. 158-160, p. 232, p. 446)
- AMC066) Diferencia entre el envejecimiento de los indios y el de los europeos. (p.
294)
- AMC067) La madre de Mary Pereira se transforma en piedra. (p. 322)
- AMC068) Rishi de 350 años que memorizó toda la genealogía de los Brahmines. (p.
451)

Murakami, H. (2008). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo.* México: Tusquets Editores.

- ACP001) Llamadas eróticas desde los sueños. (p. 29, p. 41, p. 187, p. 498)
- ACP002) Tooru visita el cuarto 208 (interior de Kumiko) en sueños. (p. 148-151, p. 268-271, p. 716-717, p. 748-749, p. 851)
- ACP003) Caja vacía de Cutty Sark (La botella está en la habitación 208). (p. 246)
- ACP004) Sobre la penetración de “un ladrón” en el interior de Kumiko. (p. 332)
- ACP005) Creta Kanoo desaparece. (p. 147, p. 377)
- ACP006) Creta Kanoo le produce un sueño a Tooru en la habitación 208. (p. 298, p. 148-152, p. 268-271, p. 424-426)
- ACP007) Tooru entra en el hotel inconsciente a través del pozo. (p. 338-346, 585-587, p. 657-658, p. 825-826, p. 860-871)
- ACP008) Aparición de una mancha que tiene conexión con el inconsciente. (p. 348, p. 395-397, p. 531, p. 535, p. 894)
- ACP009) Conexión de las Kanoo con el inconsciente de Tooru. (p. 390, p. 393, p. 403-411, p. 426, p. 800-804)
- ACP010) Nutmeg está conectada con su padre y ve lo que le pasa cuando sueña. (p. 589-592, p. 605, p. 613)
- ACP011) Sueño de un niño que altera la realidad y le roba la voz. (p. 622-625, p. 647, p. 657)
- ACP012) Conexión con un bate de béisbol que pasará al otro lado del pozo. (p. 763, p. 767, p. 823, p. 870)
- ACP013) Chino muerto arrastra al veterinario dentro de la fosa/pozo. (p. 771-772)
- ACP014) Lucha subconsciente entre Wataya y Tooru que afecta la realidad. (p. 874-877, p. 891)

- ACP015) Último sueño con Creta Kanoo. (p. 892)
- ACP016) El gato volvió desde “el otro lado”. (p. 750)
- ACP017) Pérdida de la identidad personal de Teniente Mamiya a la luz del pozo.
(p. 239, p. 243, p. 292, p. 294)
- ACP018) Recuperación de la individualidad de Creta Kanoo. (p. 430-432)
- ACP019) Cosa gelatinosa que “crece en la oscuridad” como identidad individual.
(p. 459-460, p. 463)
- ACP020) Utilización de la mancha como método para reajustar la identidad individual. (p. 464, p. 554-555, p. 627-628)
- ACP021) Privación de cosa gelatinosa como remoción de identidad personal. (p. 415-423, p. 496, p. 866, p. 896-897)
- ACP022) Nutmeg también podía “reajustar” a las mujeres con desbalances internos. (p. 627-628, p. 676, p. 705)
- ACP023) Agua maravillosa. Las relaciones humanas son como el agua. (p. 63-64, p. 877, p. 880)
- ACP024) Herencia de suicidios en casa de los Miyawaki (Problemas con el agua).
(p. 170-173, p. 514, p. 893)
- ACP025) La corriente obstruída hace referencia a la relación de los Okada y al paso del tiempo. (p. 476, p. 536)
- ACP026) Sobre el pájaro-que-da-cuerda. (p. 265, p. 542, p. 599)
- ACP027) Sobre quienes escuchan al pájaro-que-da-cuerda. (p. 773-774, p. 778)
- ACP028) Profecías de Malta Kanoo. (p. 70-71, p. 87, p. 132, p. 390, p. 734, p. 253, p. 310)
- ACP029) Profecías del señor Honda. (p. 79, p. 174, p. 215, p. 240, p. 242, p. 245, p. 295)

- ACP030) Conexiones de Tooru, Kumiko y Noboru Wataya con la historia. (p. 296, p. 731, p. 779-780, p. 873)
- ACP031) El veterinario se sabía controlado por una fuerza externa por causa de la mancha que tenía en la mejilla. (p. 755)
- ACP032) La fuerza y la naturaleza del destino. El libre albedrío como el gobierno del estado de Manchukuo. (p. 756)
- ACP033) Las balas inútiles de Mamiya y maldición de Boris. (p.844-846)
- ACP034) Contraposición entre conciencia como luz e inconsciencia como oscuridad/tinieblas. (p. 498)
- ACP035) Sobre las lágrimas de las sombras. (p. 887)
- ACP036) Dolores de Creta Kanoo. (p. 134-136, p. 141)
- ACP037) Truco de empatía del guitarrista. (p. 336-337)
- ACP038) Batalla de Nomohan como metáfora de control social. (p. 242-246)
- ACP039) Soldado joven que puede escuchar al pájaro-que-da-cuerda tiene visiones del futuro (p. 772-774).

Anexo 2: Índice de metáforas

- AISLAMIENTO COMO LÍMITE GEOGRÁFICO, 60
- LA ALEGRÍA ES JUVENTUD, 124, 194
- LA COMUNICACIÓN CONSISTE EN UN ENVÍO, 92
- LA CULTURA ES UNA PERSONA, 23, 31, 52, 104, 140, 146, 158, 196
- LO DESCONOCIDO ES UN SUEÑO, 23, 164-165
- UNA DISPOSICIÓN SOCIAL ES UNA ENFERMEDAD, 51, 162, 163, 173, 179
- EMPATIZAR ES OLER, 32, 49, 70, 133, 134, 148, 161, 168, 183, 195
- LA ENFERMEDAD ES UN ANIMAL, 27
- LAS EXPECTATIVAS SOCIALES SON EL CUERPO, 175, 191
- LAS EXPERIENCIAS SON CICATRICES, 160-161, 188
- FELIZ ESTÁ ARRIBA, 76
- LAS FUNCIONES DEL CUERPO COMO PERSONAS, 66
- EL FUTURO COMO UN ENUNCIADO, 24-25, 55-57, 77, 97, 108, 125, 158, 163, 169, 188-189, 201-202, 206, 213, 216, 218, 226, 258-259
- EL FUTURO ES UN SÍNTOMA CORPORAL, 125
- LAS IDEAS SON COMIDA, 27, 73, 88, 98, 107, 150, 152, 163, 173, 176, 181, 197, 257-258
- LAS IDEAS SON EVENTOS HISTÓRICOS, 228, 234
- LAS IDEAS SON OBJETOS, 167, 231-232, 257-258
- LAS IDEAS SON PERSONAS, 23, 29, 47, 52, 67, 82, 96, 158, 175, 205, 211, 219-221, 227-228, 234, 241
- LA IDENTIDAD ES UN FLUIDO DENTRO DEL CUERPO, 227
- LA IDENTIDAD ES UNA LUZ DENTRO DEL CUERPO, 225-226

- EL INCONSCIENTE ESTÁ ABAJO, 36, 54, 79, 91, 110, 146, 165, 199, 211, 230, 232, 237
- EL INCONSCIENTE ES OSCURO, 54, 79, 110, 199-200, 232
- LA LEY ES UNA PERSONA, 67
- LA MENTE ES EL CUERPO, 28, 53, 60, 160, 167, 170, 172-173, 175, 178, 184, 187, 191, 194, 199, 219, 234
- LA MUERTE ES UNA PARTIDA, 53, 57, 82
- LA PARTE POR EL TODO (METONIMIA), 21, 26, 29, 55-56, 74, 76, 197, 205
- UN PROCESO NATURAL ES UN FENÓMENO POLÍTICO, 71
- LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON ANIMALES, 27, 32, 38, 74, 81, 111, 156, 180-182, 197
- LOS RASGOS DE LA PERSONALIDAD SON FLORES, 55
- LAS RELACIONES HUMANAS SON AGUA, 213, 218, 241
- LA RELIGIÓN ES UNA PERSONA, 29, 96
- SABER ES VER, 118, 180, 213, 216, 226, 237
- LA SOCIEDAD ES UNA PERSONA, 41, 50, 80, 82, 88, 90, 101, 104, 106, 109, 160, 176, 183, 199, 202-204, 206, 240
- LA TEORÍA DE LA MENTE ES ESCUCHAR, 183, 187, 190, 192, 194
- EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE, 64, 213, 216, 218, 237, 241
- LA TRISTEZA ES ENVEJECIMIENTO, 124
- VER ES TOCAR, 30, 48, 92-93, 104
- LA VIDA ES UN FLUIDO, 124, 227
- LA VIGILIA ES SUEÑO, 180, 190