

ILUSIÓN DE MÍMESIS Y AMENIDAD EN “LA REINA ISABEL CANTABA RANCHERAS”, DE HERNÁN RIVERA LETELIER

Daniel BLAUSTEIN

Department of Romance and Latin American Studies

Hebrew University of Jerusalem

Mount Scopus, Jerusalem, 91905. Israel

nanando@mssc.huji.ac.il

A FINALES DE LOS AÑOS SESENTA Y COMIENZOS DE LOS SETENTA, la narrativa hispanoamericana comienza a emprender nuevos rumbos, ingresando en una nueva fase que se ha dado en llamar “post-boom”.¹ El “post-boom” constituye una reacción contra ciertos rasgos y procedimientos que habían sido canonizados durante el “boom”, y dicha reacción parece haber tomado dos direcciones principales: una *reacción de exacerbación* (textos en los que se intensifica la índole experimental y antimimética del “boom”, en los que predomina la escritura,² y se asume así una actitud no amistosa para con el lector) y una *reacción de oposición* (textos en los que se plasma una literatura realista, mimética, con predominio de mundo, y que ostentan una actitud amistosa para con el lector).

*La Reina Isabel cantaba rancheras*³ y, en general, el corpus novelístico de Rivera Letelier, constituye un caso paradigmático de lo que he denominado la reacción de oposición del “post-boom”. Estructurado en 21 capítulos, el texto presenta un entramado argumental a partir de una *diégesis principal*—la cual ocupa la mayor parte del espacio textual— e, imbricándose en ésta, una supuesta *diégesis interpolada*. La *diégesis principal*, a cargo de un narrador heterodiegético-extradiegético, constituye el presente de la narración, y en ella se cuentan, principalmente, las vicisitudes en torno a la muerte, el velorio y el entierro de la Reina Isabel, “la más antigua, la más famosa y la más extrañamente anímica” (61) de todas las prostitutas que pasaron por la oficina salitrera donde se desarrolla la acción. La *diégesis interpolada*, fácilmente identificable por poseer una grafía diferente y por ocupar intercaladamente los capítulos 4 y múltiplos de 4, está a cargo de un narrador homodiegético, por el momento innominado, que se manifiesta en singular (“*Me acuerdo como si hubiese sido ayer no más*”, 41) o plural (“*según recordábamos los más viejos*”, 45), y cuyo relato refiere los sucesos que ocasionaron “*la muerte y desaparición de la última oficina salitrera*” (48).

Con respecto a la *diégesis principal*, si bien el narrador heterodiegético es el principal sujeto de la enunciación, su discurso suele dar paso a la expresión directa de numerosos personajes de la novela, dando origen a una profusión de hablas personales que, por momentos, le imprimen al texto un carácter polifónico. Estas hablas personales son transcritas en forma de diálogos externos (ver 80, 128, 150, etc.) o, mayormente, a través de discursos directos⁴ que aparecen marcados entre comillas (e.g., “Estoy igual que esas malas actrices que terminan llorando de verdad’, se dice riéndose sola en el camarote”, 163) y/o en itálicas (e.g., “*Lo que pasa, carajo –les decía–, es que yo nací para ser puta lo mismo que una gallina para ser cazuela de ave*”, 65). Los momentos de mayor dinamismo discursivo, sin embargo, se dan cuando el texto no ofrece las marcas de las comillas o las itálicas para señalar el tránsito entre la voz del narrador y la de los personajes. Véanse, a modo de ejemplos, los siguientes momentos, en los cuales los personajes que intervienen son, respectivamente, la Ambulancia, el Viejo Fioca y el Caballo de los Indios:

[La Reina Isabel] Giró entonces para salir y fue ahí que la vio. Y no pudo ser más gráfica cuando me dijo que había sentido como si el corazón le hubiese dado una vuelta de carnero. (98-99)

Aunque el asunto, dijo, había que escucharlo de boca del propio afectado para tomarle el sabor debido. Todo comenzó una noche sin luna, después de un fragoroso copeo en la Cueva del Chivato. (226)

Dueño de una memoria prodigiosa, podía contar cien veces el mismo caso sin tropezar en un solo detalle ni caer en la más mínima contradicción. [...] Esto ocurrió hace años en la pampa. Fue por el Cantón de Aguas Blancas, en las oficinas hermanas de Castilla y León. Estas oficinas, como ustedes saben, estaban prácticamente unidas. Me acuerdo clarito de esa tarde. (227)

A pesar de este frecuente desplazamiento de voces, el lector no debe realizar mayores esfuerzos a lo largo de la obra para distinguir la identidad del hablante, ya que ésta suele ser suministrada explícitamente por el narrador (e.g., “Apenas el Viejo Fioca terminó de contar”, 227; “El Caballo de los Indios [...] se puso a contar una de sus historias”, 227). Considero que de esta manera, es decir, al suministrar recurrente e inequívocamente dicha información, el texto renuncia a la posibilidad de entablar un contacto desafiante con el lector, restándole dinamismo (o más exactamente: confiriéndole una relativa pasividad) al acto de recepción. Precisamente, los momentos más estimulantes para el receptor son aquellos en los que se producen cambios sorprendentes en el nivel de la enunciación. Esto sucede, por ejemplo, en el capítulo 14, cuando irrumpe sin solución de continuidad una voz innominada que se dirige al destinatario y, como un guía, lo orienta por la escena

que ella misma configura (“Vean entonces a la Divina entrar en acción; observen a esta gretita garbo de la pampa [...]. Fíjense un poco en la expresión facial”, 157; “Hagan aquí, por favor, un acercamiento, un *close up* para mirar y admirar mejor esa expresión de arrobo insuperable”, 159), o en el capítulo 19, cuando se menciona analépticamente que la historia del Burro Chato, que ocupa todo el capítulo 18, no ha sido relatada –como suponíamos– por el narrador heterodiegético sino por “alguien” (224) –personaje innominado– que está participando del velorio de la Reina Isabel.

El momento que suscita el mayor efecto desautomatizante respecto del nivel de la enunciación –el cual repercutirá, a su vez, en el nivel temporal– aparece al final del capítulo 19:

él se da vueltas en la cama buscando desesperado en su memoria algo interesante que contarles, algún caso con el que al fin paren de reír y reconozcan que sí, que lo que está contando el Caballo de los Indios es la purita y santa verdad, porque nosotros estábamos allí, nosotros lo vimos, nosotros lo vivimos, porque es nuestra propia historia, nuestra propia vida lo que está contando el Caballito, nuestra propia muerte. Y convertido entonces en el más terrible e iluminado profeta de la pampa [...], todos escuchan con atención su voz de niño bueno diciendo: “*Me acuerdo como si hubiese sido ayer no más, y no una punta de años atrás, cuando el mujerieo del campamento...*” (232)

Este momento constituye, en mi opinión, una verdadera visagra metaléptica en la estructuración –y en la captación– de la novela. Primeramente, porque el discurso emitido aquí por el Caballo de los Indios coincide exactamente con el del inicio del capítulo 4 (ambos en *italicas*), con lo cual se revela que él es el narrador –hasta aquí anónimo– de la *diégesis interpolada*, la que, en consecuencia, deviene *metadiégesis*. En segundo lugar, porque surge aquí la voz de un “nosotros”, sujeto colectivo de la enunciación que no sólo es autodiegético, es decir, personaje de la diégesis (“nosotros estábamos allí”, 232), sino que se erige, además, en testigo ocular y vivencial de lo narrado (“es la purita y santa verdad [...] nosotros lo vimos, nosotros lo vivimos”, 232), confiriéndole al relato del Caballo un carácter cuasi-testimonial. El texto, que hasta este momento había inducido al lector a dudar de la veracidad del discurso del Caballo de los Indios (“las famosas mentiras del Caballo de los Indios”, 20; “el pánfilo y mentirosazo Caballo de los Indios”, 62), le adjudica ahora, a través del testimonio de este “nosotros”, una confiabilidad y una autoridad de las que antes carecía. Y, efectivamente, el hecho de que el Caballo de los Indios sea calificado de “iluminado profeta” (232), y que lo que esté contando sea “nuestra propia muerte” (232), va a ser ratificado en el capítulo subsiguiente, cuando este personaje narre, en detalle, cómo “*habían estirado*

la pata o marchado de la Oficina la mayoría de los viejos más conocidos de los buques" (236).

Es precisamente en dicho capítulo –el vigésimo de la novela y el último de la metadiégesis interpolada– donde se dilucida la peculiar organización temporal del texto. A través de expresiones tales como “*por ese tiempo*” y “*por esa época*” (238), y, principalmente, al afirmar: “*me parece que fue ayer no más y no una ruma de años atrás, cuando fuimos a enterrar a la Reina Isabel*” (241), el Caballo de los Indios se sitúa –y sitúa su (meta)relato– en un tiempo posterior al de la diégesis principal, a la cual desplaza hacia el pasado.

En este mismo capítulo queda revelada también la identidad de los destinatarios del discurso del Caballo de la Indios. Este narrador metadieético emplea insistentemente fórmulas apelativas que ponen en evidencia la presencia de un grupo de oyentes: “Como les iba diciendo” (43); “les voy a decir” (44); “Les juro por la Santa [...], paisanitos lindos” (86); “Así no más pues, paisitas, tal cual les digo” (131); “como les digo” (138); etc. Dado que fórmulas idénticas o similares son usadas permanentemente por los obreros de la Oficina para comunicarse entre sí, el lector estima que el Caballo de los Indios está dirigiéndose a algunos de sus colegas. Sin embargo, en medio de un discurso cargado de emotividad, el Caballo desocultará, de manera incidental, que quienes “oyen” su historia no son personas, sino perros:

Con la muerte y partida de cada uno de estos personajes, era como ir viendo morir un poco más a la Oficina. Pero si ustedes me apuran y me preguntan por el día exacto en que esta Oficina comenzó a morir, el día preciso en que estos muros comenzaron a descascararse [...], el día en que los remolinos de arena comenzaron a tomar posesión del campamento y el fino polvo del olvido comenzó a asentarse y a endurecerse en cada una de las cosas; si ustedes en vez de ladrar hablaran, paisanitos lindos, y me preguntan por el día justo en que la cabrona soledad comenzó a trepar por las paredes de ésta, la última oficina salitrera de la pampa, yo les diría sin pensarlo un segundo que fue aquel domingo fatal en que hallaron a la Reina Isabel muerta en su camarote. (240; el énfasis es mío).

Este momento se conecta con otro, anterior, en el que el Cura –personaje secundario de la diégesis– conversa con otros personajes durante el velorio de la Reina Isabel, y se refiere “como al pasar” a ciertos cuentos que se contaban en las minas, cuentos cuyos protagonistas eran:

viejos cuidadores solitarios que después de veinte, treinta o más años viviendo solos en las ruinas de alguna oficina abandonada, conversando todo el día con sus perros para no olvidarse de hablar (llamándolos *compadres*, *amigos* o *paisitas*), terminaban finalmente convertidos en verdaderos fantasmas de carne y hueso. (p. 225)

El texto, tal vez con afán ocultante o minimizador, adscribe los cuentos a los que se refiere el Cura a la categoría de “historias de espantos” y “relatos de miedo” (225). El comentario de este personaje constituye, no obstante, un momento fundamental de la obra, puesto que a partir de él, el lector podrá captar retrospectivamente —es decir: en una relectura o metalectura— la verdadera situación personal, social, e incluso cronológica, en la que se encuentra el Caballo de los Indios: él es el único sobreviviente de la que fuera la última oficina salitrera.

Además de la expresión directa de los personajes —la cual constituye, según Genette (1980, 172), la “más mimética” de las modalidades discursivas— coadyuvan a suscitar la ilusión de mimesis los numerosos momentos del texto en los que se da ‘un máximo de información y un mínimo de informador’,⁵ es decir, momentos en los que el relato se vuelve moroso, descriptivo, puntillosamente detallado (aunque sin superar el umbral de relevancia funcional), minimizándose la presencia del narrador. Los fragmentos que cito a continuación —en los que se describen, respectivamente, los buques donde viven los obreros y el paisaje desértico— son ilustrativos a este respecto:

Estas especies de *ghettos* o ciudadelas fortificadas en donde se apiñaba el solteraje, se conformaban de varios pasajes independientes entre sí, cada uno de ellos con su respectivo nombre. (En María Elena estos reductos llevaban los nombres de los viejos vapores que transportaban el salitre hacia Europa y de ahí había nacido el apelativo de “buques”, generalizado luego al resto de las oficinas). Cada uno de estos pasajes o buques constaba de un centenar de piezas o camarotes alineados en dos largas corridas, separadas por un patio ancho y enmurallado. En el centro de cada patio se alzaban los baños comunes, con excusados, duchas y lavandines de ropas, todo en un mismo recinto. (33-34)

Entre las diversas texturas que presenta el suelo del desierto (superficies arenosas, terrenos ásperos o extensiones cubiertas, ya de piedras grandes como bloques de catedrales o de millares de pequeños guijarros [...]), se encuentran unas pequeñas pozas de un polvillo finísimo conocido en la pampa como *chuca*, y que es de una densidad tal que llega a parecer metal líquido, como el azogue. (146)

El efecto de ilusión referencial es también suscitado por el texto a través de incontables inventarios y enumeraciones de prácticamente todo lo que conforma el mundo plasmado en la obra; así, por ejemplo, los implementos de trabajo de los obreros de la planta incluyen “guantes, cascos, overoles y botos con punta de fierro; todo manchado de grasa y petróleo” (30); en su botiquín, la Reina Isabel ha guardado “las tiras de aspirinas, los parches curitas, los frasquitos de metapío, las pastillas de carbón, el colirio para los ojos, las gotas para el dolor de oídos y [...] un pote de vela de dinamita” (37); las casas del campamento han sido pintadas y el resultado es “una policromía de

bermellones, verdemares, violáceos, plomizos, granates, añiles” (87); un folleto repartido por la Reina Isabel prometía que en el curso de una película se oírían “coros, cánticos marciales, melodías arrobadoras, [...] el ruido del tren, las campanas, los pitos, los silbidos, el canto del gallo y hasta el golpe de las bofetadas” (95); el Astronauta atesoraba en un cofre “su impresionante colección de relojes, leontinas, anillos, colleras y prendedores de oro” (117); en una pichanga futbolera participan “*Gordos, asmáticos, jorobados, cojos, sun-cos y tuertos*” (137). Esta obsesión descriptiva de la novela, cuya finalidad es lograr una “plenitud referencial” (Barthes 1972, 101) suscitadora del efecto de realidad, se ve reflejada, asimismo, en la configuración de catálogos; el Poeta Mesana, por ejemplo, ha diseñado una clasificación de colchas: “la exacer-bante colcha dragoneada de la Cama de Piedra; [...] la vasta y espectacular colcha de flores azafranadas de la [...] Chamullo; [...] la albísima y finísima colcha inmaculada de la [...] Ambulancia; [...] la colcha color yema de huevo de la Reina Isabel; [...] la estrambótica colcha adornada de cajetillas de cigarrillos del Astronauta [...]; la colcha cortita, cagona y de color ratón que usaba el Caballo de los Indios; y la floreada y eternamente arrugada colcha color verde [...] del cabronésimo Viejo Fioca” (173). El Poeta Mesana hace suyo este afán clasificador del texto, y parece ser consciente de ello al resumir jocosamente su teoría a través de la siguiente sentencia: “*Dime qué clase de colcha tienes, y te diré que clase de puta eres*” (172-73). También son catalogadas las fichas con que los patronos les pagaban a los obreros de las minas; si en las oficinas importantes hubo fichas “de ebonita [...], de níquel [...] de aluminio, [...] en algunas de las oficinas más pobres llegaron a circular de género y hasta de cartón” (145).

En su análisis de ese paradigma de la literatura realista tradicional que es *La comedia humana*, Genette (1969) argumentaba que Balzac no había ahorrado nada para constituir e imponer un provinciano verosímil que es una verdadera antropología de la provincia francesa; similarmente, considero que el corpus de Rivera Letelier, y en particular RICR, no ahorra descripción alguna para construir un verosímil realista que constituye una verdadera antropología de la pampa salitrera chilena, con su estructura social: explotadores *versus* explotados; sus categorías profesionales u ocupacionales: obreros mineros y obreros “plantinos” (31), prostitutas, autoridades militares, soldados, “médicos tiñosos” (69); sus pasiones compartidas: “canciones ranche-ras” (12), “corridos mexicanos” (240), el fútbol (131-38), así como sus pasiones individuales: la poesía combativa en el caso del Poeta Mesana (17-26), la astronomía en el caso del Astronauta (129), las revistas de historietas en el caso de la Cama de Piedra (82); sus comidas (191-93), sus enfermedades (la silicosis, 69 y 189); etc. Tal abundancia de información no aparece en el

texto por el mero placer de jugar con el lenguaje y desplegarlo vistosamente (placer que por cierto existe, y al que me referiré más adelante), sino que todas estas descripciones están, en primer lugar, al servicio de la trama, o más específicamente, del fortalecimiento de la trama. Al igual que las célebres ‘teorías balzacianas’ a las que alude Genette (1969), el caudal informativo sirve aquí de fianza, de justificación, cierra todas las fisuras del relato, naturalizándolo, verosimilizándolo. Y en efecto, RICR no deja enigma sin resolver ni blanco sin cubrir.

Lo dicho se se aprecia, por ejemplo, con respecto al título, que como tal, es suscitador de expectativas y anunciativo, pero se revela como título redundante, “cuasi-literar”: el sintagma “La Reina Isabel cantaba rancheras” es comentado y/o repetido frecuentemente, de manera similar, a lo largo del texto: “porque ella también canta canciones rancheras” (12); “para que la Reina Isabel les cante todo el repertorio de sus más sentidas rancheras de amor” (19); “la Reina Isabel [...] era capaz de interpretar cualquier canción ranchera” (51). El uso del pretérito imperfecto en el peritexto (“cantaba” rancheras) alude al hecho desencadenante del código proairético: la muerte de la Reina Isabel (“sólo tres días atrás, el jueves del pago para ser más exacto, había pedido una guitarra y había cantado por última vez en su vida”, 54), la que implicará, a su vez, la muerte de la Oficina (“*el día exacto en que esta Oficina comenzó a morir [...] fue aquel domingo fatal en que hallaron a la Reina Isabel muerta en su camarote*”, 240). El código hermenéutico se activa, específicamente, por lo que respecta al “secreto existente entre el Astronauta y la finada Reina Isabel” (104); se trata de un blanco transitorio al que la obra, fiel a su índole naturalizante, cubrirá más adelante al mencionar explícitamente que dichos personajes son hermanos (115).

La pasión explicativa del texto alcanza su punto máximo en relación con los antropónimos. La mayoría de los personajes de la novela –mayoría constituida por los mineros y las prostitutas de la Oficina– no tiene nombre y apellido sino apodos, el origen de los cuales es revelado por el narrador: la Mosquita Muerta, por ejemplo, se llamaba así por la “afición que tenía de andar cazando siempre estos insectos” (56); el Caballo de los Indios debía su “cinemático apodo” a “las manchas que le habían vuelto overa la piel” (78-79); el apodo de la Ambulancia proviene “de la blancura de sus carnes y de lo inmaculado de sus túnicas, aunque otros mal hablados aseguran que es porque le cabe un hombre entero adentro” (105); a la Chamullo le estamparon ese sobrenombre “para graficar la verba y la teatralidad sublime de esta verdadera histrionista del amor” (152). Con respecto a la Reina Isabel, el texto configura un contraste de perspectivas: para el narrador de la diégesis, se trata de un apodo “irónico” (62), el cual le fuera dado a la protagonista por “su lacó-

nica prestancia de aristócrata a mal traer [...], junto a su peinado a la laca y al encaje más bien desmejorado de sus facciones taciturnas” (62); en cambio, para el Poeta Mesana –quien asume la perspectiva de sus camaradas y/o clientes– el sobrenombre de la Reina Isabel “*quiso ser irónico y [...] al final resultó premonitorio. Porque ella vivió y murió como una real Reina de Amor; una Reina a la cual todos terminamos queriendo del mismo modo como se quiere a la pampa*” (245-46). En el texto aparecen, asimismo, las explicaciones concernientes a los apodos del Cura (141), del Poeta Mesana (167) y de la Dos Punto Cuatro (168-69).

La estrategia narrativa que, en mi opinión, contribuye en mayor medida a producir la ilusión de mimesis en la novela, consiste en la inclusión de referentes que fingen incorporar facetas extratextuales de la realidad y la historia. Estos referentes ficticios que funcionan como pseudo-referentes reales⁶ incluyen:

Topónimos: los nombres de las oficinas salitreras (*e.g.*, Vergara, 22; La Patria, 47; María Elena, 73; Esmeralda, 95; la Calendaria, 120, Buenaventura, 158), de ciudades y pueblos (Antofagasta, 141; Pampa Unión, 153; Tocopilla, 168; Calama, 189), de regiones (la pampa, 61; el Desierto de Atacama, 153; la costa, 171; el sur, 202).

Acontecimientos: el golpe militar de 1973 (13, 125 y 202); la violenta represión tras el golpe (170-71); “la locura del *oro blanco*” (93); la fabricación de salitre sintético, que provocará “la ruina de la industria salitrera nacional” (148); “los enganches” de trabajadores en el sur (202); la matanza de obreros en la Escuela Santa María (237), etc.⁷

Antropónimos: que pueden ser personajes del texto, como “el Cristo de Elqui”⁸ (196), o corresponder a personajes meramente mencionados, entre ellos: Miguel Aceves Mejía (9), Ernesto Cardenal (25), Pablo Neruda (25), Jorge Negrete (51), Pancho Villa (51), el Presidente Allende (141). También son pseudo-referentes reales los personajes colectivos innominados: los mineros, las prostitutas, los soldados, los médicos, “los gringos” (83), etc.

Precisiones temporales: “10 de septiembre de 1973” (18); “Eran las 3.30 de la madrugada” (126).

El efecto de ilusión de realidad adquiere mayor intensidad cuando personajes cuyos referentes *no* son pseudo-referentes reales entran en contacto con personajes, o participan en acontecimientos del proceso épico, cuyos referentes *sí* son pseudo-referentes reales. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el Hombre de Fierro recuerda un almuerzo compartido con el Rucio “en que el Cristo de Elqui llegó a predicar a la oficina y comió sentado junto a ellos” (196); o también cuando la Reina Isabel y el Astronauta son humillados “una noche de sábado, en horas del toque de queda, pocos días después del golpe [de Estado de 1973]” (125).

Interesa destacar que el sitio donde transcurre la acción de la novela es denominado “la Oficina” (con O mayúscula, a diferencia de todas las otras “oficinas” mencionadas). Debido a la ausencia de topónimo, no es posible afirmar que dicho sitio posea un aparente correlato extratextual; sin embargo, el texto intenta “realizar” (en el sentido de hacer pasar por real) este escenario, al afirmar: “en la Oficina había pasado lo mismo que en el resto del país: detenciones, fusilamientos, unos cuantos desaparecidos y algunos que alcanzaron a huir” (171).

Otro rasgo distintivo del corpus de Rivera Letelier, además de su índole eminentemente referencial, es el lirismo de su lenguaje. El propio autor ha destacado este aspecto de su obra en una entrevista: “Soy un poeta que escribe novelas. Ahora escribo poesía hacia el lado y no hacia abajo. Lo que busco en mis novelas es traspasar el fuego de la poesía a la prosa” (Hernández Lorenzo, s. p.). Quizás en este punto, más que en ningún otro, resida la peculiaridad de la ficción realista así como ésta es practicada por los autores del “post-boom”: se trata de escribir novelas cuya temática se conecta estrechamente con aspectos del extratexto latinoamericano, pero sin que ello implique, en el nivel del lenguaje y el de los procedimientos narrativos empleados, un retorno a los modelos realistas que precedieron al “boom”, tales como la literatura regionalista y el criollismo. Epple ha destacado como rasgo característico de la literatura latinoamericana actual —el cual no constituye una ruptura respecto de la del “boom”— “la incorporación a la textualidad narrativa de la expresividad poética, como forma natural de decir” (Epple 107). En una línea similar, Skármeta ha señalado que para los autores del “post-boom”, la jerga popular se convirtió en una fuente de exploración poética, y que los recursos de la lírica eran los que mejor convenían a su intencionalidad expresiva; ello ha llevado a este autor chileno a acuñar la noción de “coloquialidad-poética” (Skármeta 138).

Es precisamente esta fusión de lirismo y coloquialidad lo que mejor puede describir, e incluso definir, el sustrato lingüístico de RICK. El texto hace gala de un impresionante despliegue lexical. Los adjetivos proliferan y suelen aparecer en grupos de tres o más: la Malanoche, por ejemplo, es “morena, flaca, esmirriada” (33); la Chamullo, “rubia, pequeña, delgada”, y su risa “ancha, prolongada, flotante” (151); hay un perro chihuahua “minúsculo, tierno, risible” (123); las pichangas futboleras eran “[v]itales, necesarias, benéficas” (132); la luna nacía “grande, grávida, magnética” (142). La adjetivación se halla generalmente al servicio de la intensificación afectiva y la hipérbole; el Viejo Fioca, por ejemplo, no sólo está “total y senilmente enamorado” de la Reina Isabel, sino también “chalado, chiflado, encaprichado, flechado, amarrelado, prendado, encamotado y además tarado” (12). La Ambulancia (ver

105-10), por su parte, es “gorda, soberbia, monumental”, su manera de andar es “imponente, faraónica, mayestática”, tras sus abluciones está “fresca, limpia, destellante”, es calificada de “mamotétrica matrona”, “hembra babilónica, exuberante, rotunda”, “insólita bestia polar”, “sagrada hipopótamo blanca”, “diosa pagana y gozadora”, “hembra grandíflora”, “epitalámica hembra de la pampa”, “walkiria exorbitante, hetaira voluminosa, puta garrafal”, sus túnicas son “blancas, vaporosas y velámicas”, su camarote es el “más pulcro, limpio y oloroso”, sus cópulas son “monstruosas”, sus favores “cinerámicos”, su desnudez “pantagruélica”, y sus acoplamientos “jurásicos”.

La novela activa el eje metafórico y el eje metonímico. Este último concierne a la protagonista, la Reina Isabel, quien mantiene una relación de contigüidad con la pampa (“la Reina Isabel no cambiaba su pampa del carajo por ningún otro lugar del mundo”; 70), y también una relación de causalidad: “*fue con la muerte de esa querida y legendaria prostituta pampina que comenzó a morir no sólo la oficina sino, junto a ella, toda la pampa salitrera*” (241). Correspondiendo al eje metafórico, se destaca la figura de “las palomas”, término con que los obreros designaban las cartas de despido que recibían de los patrones, usualmente de manera sorpresiva y en circunstancias humillantes; de allí la aversión de los mineros por “*estas siniestras aves de papel de oficio*” (180), “*estas peludas aves de mausoleo*” (182), “*estos cabrones pajarracos de papel*” (185). Están igualmente incluidas en este eje las comparaciones: e.g., “el sol, como un lerdo perro de calchas amarillas” (31); “*el viento aullando como perro abandonado*” (45); “*los tejos, pulidos como zapatos de mujer llorando*” (46); “nubes pequeñas como peces” (96).

Un recurso propio de la lírica que aparece recurrentemente en el texto es la presencia de *couplings*; vale decir, la configuración de equivalencias posicionales en el nivel del sintagma, sobre las cuales se establecen elementos fónica y/o semánticamente equivalentes;⁹ véanse los siguientes fragmentos:

Y lo que venía [...], más que un simple avance del equipo contrario, era, a contar por la la polvareda y la cantidad de atacantes, o una carga de caballería cerrada o una estampida de bisontes salvajes o un estrepitoso y espectacular ataque de indios. (136)

Se destacan aquí aliteraciones en el comienzo de los términos (contrario/ contar; estampida/ estrepitoso/ espectacular), y otras (/ka/: atacantes/ cantidad/ carga/ caballería), y paradigmas semánticos (de términos que connotan impetuosidad: avance/ estampida/ ataque; y de lexemas que connotan imágenes de *westerns* cinematográficos: carga de caballería/ bisontes salvajes/ polvareda/ ataque de indios).

hasta quedar de pronto muerta de muerte súbita completamente rígida, pálida, etérea, extenuada hasta la lástima, lánguida hasta la hermosura. Y tras este brevísimo lapso de quietud –vértigo del verdugo antes del golpe de gracia, epifanía del mártir antes del fuego– renace y estalla en veloces besos de basilisco, en morbosas mordidas de rata hambrienta, en sangrantes arañazos de leoparda herida. (162)

Surgen aliteraciones (muerte/ muerta/ mártir; morbosas/ mordidas; vértigo/ verdugo/ veloces; besos/ basilisco); repeticiones fónicas acentuadas por el ritmo de las esdrújulas (rígida / pálida; lástima/ lánguida) y numerosos paradigmas semánticos (por ejemplo, de violencia: verdugo/ mordidas/ sangrantes/ herida; de animalidad: basilisco/ rata/ arañazos/ leoparda; de vitalidad: renace/ estalla, y ausencia de vitalidad: muerta/ rígida/ pálida/ extenuada).

También las repeticiones literales de determinadas palabras o expresiones ponen de manifiesto la función poética.¹⁰ En el texto, ellas suelen aparecer en sintagmas no progresivos, lo cual suscita un efecto de intensificación del sentido (en este caso, un sentido ideológico, de denuncia) que la obra desea transmitir:

todo lo que habíamos pasado y estábamos pasando era simplemente porque nosotros estábamos asistiendo a la muerte y desaparición de la última oficina salitrera. Y la última oficina salitrera no de la pampa, la última oficina salitrera no del país, la última oficina salitrera no del continente, dijo [el Poeta Mesana], sino que estábamos asistiendo a la desaparición de la última oficina salitrera que iba quedando sobre la faz de la Tierra [...]. La última oficina sobreviviente de las centenas que llegaron a poblar estas infernales peladeras del carajo. Así que no era ningún moco de pavo lo que nosotros estábamos viviendo [...], puesto que nosotros habíamos sido elegidos para ser testigos protagónicos “de la pasión y muerte del último bastión de una epopeya sin par en los anales del esfuerzo y el valor humano”. (48)

Conclusiones

El análisis realizado muestra un predominio de procedimientos miméticos, es decir, de estrategias y recursos por medio de los cuales el texto pretende enmascarar su índole ficticia y facticia, a saber: las recurrentes alusiones al extratexto; su carácter cuasi-testimonial (como se manifiesta en el último momento aquí citado); la masiva presencia de pseudo-referentes reales, provocando el tránsito del ámbito de primer plano al mundo mayor; la coloquialidad; el carácter detallado del relato, en virtud del cual se configura un verosímil heterocosmos “pampino”, y la coherencia narrativa que resulta de una trama fuerte y de la pasión explicativa y acotadora de los distintos hablantes. Si bien la instancia de la enunciación y, en menor medida, la organización temporal, presentan cierta complejidad, ambas estructuras pueden

ser desmontadas sin mayores dificultades por el lector. El texto ostenta un vistoso trabajo de orfebrería en el nivel del lenguaje, lo que sin embargo no atenta contra el carácter transitivo de éste: la substancia verbal se enajena fácilmente, placenteramente, en mundo. RICR, en resumen, es un texto de placer,¹¹ cuya actitud para con el lector es amistosa, y que sin dudas se adscribe a “la nueva sencillez”¹² que caracteriza a gran parte de la narrativa latinoamericana posterior al “boom”.

NOTAS

1. Para un panorama abarcador sobre las diferentes aproximaciones críticas al “post-boom”, ver los respectivos trabajos de Shaw, Marcos y Swanson.
2. Solotarevsky (1993, 11-32) postula la oposición ‘mundo *versus* escritura’ como relación esclarecedora del fenómeno literario: “mundo” es comprendido como el estrato que resulta de la enajenación de las frases miméticas; “escritura”, como la opacidad lingüística que se pone de manifiesto al ser obstaculizado dicho proceso.
3. La novela fue publicada originalmente en 1994. En adelante, citaré según la edición de 1998, y me referiré al texto con la abreviatura RICR.
4. Sobre la índole del discurso directo, ver Genette (1980, 172: “*reported speech*”).
5. “The strictly textual mimetic factors, it seems to me, come down to those two data already implicitly present in Plato’s comments: the quantity of narrative information (a more developed or more *detailed* narrative) and the absence (or minimal presence) of the informer –in other words, of the narrator. [...] Finally, therefore, we will have to mark the contrast between mimetic and diegetic by a formula such as: *information + informer = C*, which implies that the quantity of information and the presence of the informer are in inverse ratio, mimesis being defined by a maximum of information and a minimum of the informer” (Genette 1980, 166).
6. Para mayor información respecto de la distinción entre referentes ficticios que no funcionan como “pseudo-referentes reales” y referentes ficticios que sí funcionan como tales, ver Solotarevsky (2004).
7. En virtud de la relevancia que tienen estos acontecimientos “históricos” en el desarrollo de la trama, cabe postular en el texto un continuo tránsito del ámbito de primer plano a un mundo mayor, o proceso épico (ver Kayser).
8. Se trata de Domingo Zárate Vega, quien durante la década del 40 recorrió Chile predicando y reuniendo multitudes. Su figura ha sido evocada por Nicanor Parra en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977).
9. La noción de *coupling* ha sido postulada por Samuel Levin.
10. Según Jakobson, la repetición, con o sin variantes, es una modalidad de la equivalencia.
11. Barthes realiza la siguiente distinción entre dos tipos de texto: “Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar

los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (Barthes 1993, 25).

12. “El manierismo (o el neobarroco) caracteriza tan sólo parte de la producción literaria de estos años en América Latina. Existe una tendencia opuesta que puede definirse como una ‘nueva sencillez’: los autores vuelven a contar sin las sofisticaciones formales que definen la novela moderna. Incluso los autores del *boom* como Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa publican ahora novelas que se distinguen claramente de sus obras anteriores” (Kohut 17).

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *Lo verosímil (Comunicaciones 11)*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-101.
- . *El placer del texto y lección inaugural*. México D.F.: Siglo XXI, 1993.
- Epple, Juan Armando. “El contexto histórico-generacional de la literatura de Antonio Skármeta”. *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Cáceres. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1983. 101-15.
- Gérard Genette. “Vraisemblance et motivation”. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. 71-99.
- . *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Hernández Lorenzo, Maité. “Nací con el desierto debajo del brazo (Entrevista a Hernán Rivera Letelier)”. *La ventana* (edición internet; 20/01/2005): <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=2346>.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Trad. María Teresa La Valle. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971. 7-47.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. M. D. Mouton y V. G. Yebra. Madrid: Gredos, 1954.
- Kohut, Karl. “Introducción”. *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Ed. Karl Kohut. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 1997. 9-26.
- Levin, Samuel. *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton & Co., 1962.
- Marcos, Juan Manuel. *De García Márquez al Post-Boom*. Madrid: Orígenes, 1986.
- Rivera Letelier, Hernán. *La Reina Isabel cantaba rancheras*. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- Shaw, Donald Leslie. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Skármeta, Antonio. “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Cáceres. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1983. 131-47.

- Solotarevsky, Myrna. *La relación mundo-escritura*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1993.
- . “Referentes ficticios y ‘pseudo-referentes reales’ en *Santa María de las flores negras*, de Hernán Rivera Letelier”. *Hispanamérica* 97 (2004): 17-28.
- Swanson, Philip. *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. London: Routledge, 1990.