



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SANTA**



# UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SANTA

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

ESCUELA ACADÉMICA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA



**“INTERTEXTUALIDAD DE LA OBRA “LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES” DE YASUNARI KAWABATA EN “MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES” DE GABRIEL GARCÍA MARQUEZ**

**TESIS PARA OPTAR EL TITULO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN SECUNDARIA ESPECIALIDAD DE LENGUA Y LITERATURA**

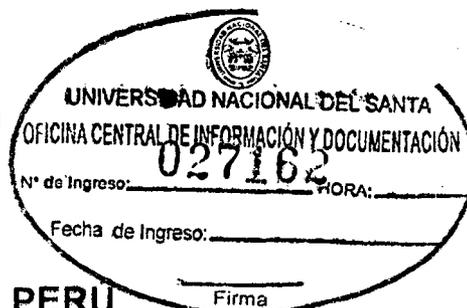
**AUTORES :**

**Bach. Luis Eduardo Hervias Camacho**

**Bach. Elio Marlon Vega Moya**

**ASESORA :**

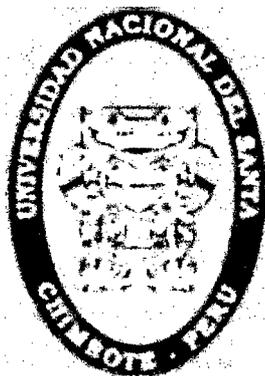
**Mg. Elvis Vereau Amaya**



**NUEVO CHIMBOTE - PERU**

**2014**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SANTA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES  
ESCUELA ACADÉMICA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA**



**INTERTEXTUALIDAD DE LA OBRA “LA CASA DE  
LAS BELLAS DURMIENTES” DE YASUNARI  
KAWABATA EN “MEMORIA DE MIS PUTAS  
TRISTES” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN  
SECUNDARIA ESPECIALIDAD DE LENGUA Y LITERATURA**

**AUTORES:**

Bach. Luis Eduardo Hervias Camacho

Bach. Elio Marlon Vega Moya

**ASESOR:**

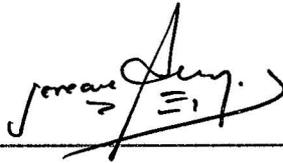
Mg. Elvis Vereau Amaya

**NUEVO CHIMBOTE – PERÚ**

**2014**

## HOJA DE CONFORMIDAD DEL ASESOR

El presente informe de tesis titulado: INTERTEXTUALIDAD DE LA OBRA "LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES" DE YASUNARI KAWABATA EN "MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES" DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ha contado con el asesoramiento del Mg. Elvis Vereau Amaya, quien deja constancia de su aprobación.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Elvis Vereau Amaya', written over a horizontal line.

**Mg. ELVIS VEREAU AMAYA**

**Asesor**

## HOJA DE APROBACIÓN DEL JURADO EVALUADOR

El presente informe de tesis titulado: INTERTEXTUALIDAD DE LA OBRA "LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES" DE YASUNARI KAWABATA EN "MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES" DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ tiene la aprobación del jurado evaluador, quienes firmaron en señal de conformidad.



Dr. GONZALO PANTIGOSO LAYZA

Presidente



Mg. ELVIS VERAU AMAYA

Miembro del jurado



Mg. IRENE VÁSQUEZ LUJÁN

Miembro del jurado

“Solo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena”.

**Mijail M. Bajtin. Teoría y estética de la novela**

*“¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no os ha pasado Nunca eso de leer levantando la cabeza?”*

**Roland Barthes. El susurro del lenguaje**

## DEDICATORIA

A mi madre:  
por ser el único amor sin nubes  
en la tormenta de mi vida;  
y porque en sus ojos de lámpara  
vuelvo a encontrar la inocencia de mi infancia.

**(HERVIAS CAMACHO, Luis Eduardo)**

A Anabell Rosas,  
la mujer que me alentó incansablemente  
en los momentos de descreimiento.  
Sin ella, nunca habría tenido fuerzas  
para llevar a cabo esta investigación.

**(VEGA MOYA, Elio Marlon)**

## **AGRADECIMIENTO**

Con estas líneas, queremos dejar constancia de nuestro profundo reconocimiento y agradecimiento a:

Nuestro asesor de tesis, Mg. Elvis Vereau Amaya, por su constante disponibilidad, sus expertas sugerencias, sus incansables correcciones y su apoyo permanente.

Nuestra familia por haber soportado, con ejemplar abnegación y durante un tiempo tan prolongado, ese estado de enajenación y ausencia que nos ha exigido nuestra labor investigadora. Tenemos una deuda impagable para con ellos.

Todos los profesores de la Facultad de Educación y Humanidades de la Universidad Nacional del Santa por sus enriquecedoras enseñanzas sobre la literatura y la pedagogía.

## ÍNDICE

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

RESUMEN..... 1

ABSTRAC.....3

### **CAPÍTULO I**

#### **INTRODUCCIÓN:**

1.1.- PLANTEAMIENTO Y FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN..... 5

1.2.- ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....5

1.3.- FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN..... 17

1.4.-OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN..... 17

1.4.1.- Objetivo general..... 17

1.4.2.- Objetivos específicos..... 17

1.5.-DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO..... 18

1.6.- JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN..... 18

1.6.1.- Justificación..... 18

1.6.2.- Importancia..... 19

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO TEÓRICO**

2.1.- FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	20
2.1.1.- FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS.....	20
2.1.1.1.- El Budismo Zen.....	20
2.1.2.- FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS.....	30
2.1.2.1.- La personalidad.....	30
2.1.2.2.- El delirio.....	48
2.2.- FUNDAMENTOS LITERARIOS.....	59
2.2.1.- LA LITERATURA.....	59
2.2.2.- LA OBRA LITERARIA.....	61
2.2.3.- LA CRÍTICA LITERARIA.....	62
2.2.4.- INTERTEXTUALIDAD.....	69
2.2.5.- FUNDAMENTO TEÓRICO DE LOS TEMAS.....	76
2.2.5.1.- El erotismo.....	76
2.2.5.2.- La belleza.....	80
2.2.5.3.- La vejez.....	84
2.2.5.4.- La muerte.....	87
2.2.6.- FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LOS PERSONAJES.....	90

2.2.7.- FUNDAMENTO TEÓRICO DEL ESPACIO NARRATIVO.....	102
2.3.- MARCO CONCEPTUAL.....	104
2.4.- VARIABLES E INDICADORES DE LA INVESTIGACIÓN.....	122

### **CAPÍTULO III**

#### **METODOLOGÍA EMPLEADA**

3.1.- MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	123
3.2.- DISEÑO O ESQUEMA DE LA INVESTIGACIÓN.....	124
3.3.- ACTIVIDADES DEL PROCESO INVESTIGATIVO.....	124
3.4.- TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	125
3.5.- PROCEDIMIENTO PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS.....	125
3.6.- TÉCNICAS DE PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE LOS DATOS.....	125

### **CAPÍTULO IV**

#### **DESARROLLO DEL ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN**

4.1.- ACERCAMIENTO GENERAL A LAS OBRAS: “LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES” DE YASUNARI KAWABATA Y “MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.....	126
4.1.1.- La casa de las bellas durmientes.....	126
4.1.2.- Memoria de mis putas tristes.....	134

4.2.- INTERTEXTUALIDAD DE “LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES” EN “MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES”.....	139
4.2.1.- Intertextualidad a nivel de temas.....	143
4.2.2.- Intertextualidad a nivel de personajes.....	183
4.2.3.- Intertextualidad a nivel de sucesos.....	198
4.2.4.- Intertextualidad a nivel del espacio narrativo.....	203

## **CAPÍTULO V**

### **CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS**

5.1.- CONCLUSIONES.....	207
5.2.- SUGERENCIAS.....	209
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	210
ANEXOS.....	216

## RESUMEN

Esta tesis denominada "Intertextualidad de la obra: "La casa de las bellas durmientes" de Yasunari Kawabata en "Memoria de mis putas tristes" de Gabriel García Márquez", realiza un estudio intertextual de ambas obras, con la finalidad de demostrar la presencia de un texto en otro.

Para ello, recurrimos a un conjunto de métodos y técnicas que nos permitieron concluir que la afamada novela erótica del prosista oriental, confiere a las fabuladas memorias del escritor colombiano cuatro tipos de relaciones intertextuales para la edificación de su historia.

En el primero que lleva por título *Intertextualidad a nivel de temas*, nos enfocamos, inicialmente, en los aspectos que permiten la existencia del erotismo, tal como el ideal de la continuidad mágica, las manifestaciones eróticas expresadas por los protagonistas y la concepción del objeto erótico representado por las jóvenes narcotizadas. Seguidamente abordamos el estudio de la belleza sobre una base bidimensional: el ideal de belleza femenina, relacionado con la concepción personal de los protagonistas y la contemplación de la belleza dormida que sojuzga el espíritu de los contempladores. A continuación, hacemos hincapié en la glorificación de la vejez, al presentar a un anciano que busca el elixir de la juventud en el cuerpo de una bella durmiente. Por último, tratamos los aspectos que configuran el tema de la muerte, como son: la idea de la muerte considerada como un suceso fatal, inevitable y único y el encuentro con la condición de mortal que les hace pensar en la fugacidad de la vida y en la angustia por lo no vivido. Temas que García Márquez desarrolla en su novela del mismo modo que Kawabata.

En el segundo tipo de analogía intertextual designada *Intertextualidad a nivel de personajes*, presentamos a los actantes del prosista oriental (Eguchi, bellas durmientes y mujer de la posada) construidos por un conjunto de rasgos que los individualizan y les otorgan una mayor autenticidad.

Características que son utilizadas intertextualmente por el escritor colombiano para erigir los personajes de su ficción.

En el tercero titulado *Intertextualidad a nivel de sucesos*, articulamos cuatro hechos concretos: la asistencia reiterada de los ancianos a las casas de citas, la evocación de los amores de su juventud, la muerte de dos asiduos clientes y el recuerdo del fallecimiento de sus madres, que se relatan en *La casa de las bellas durmientes* y que Márquez trabaja de igual forma en su novela.

En el cuarto y último tipo de correlación nombrado *Intertextualidad a nivel del espacio narrativo*, especificamos que en *La casa de las bellas durmientes* el desarrollo de la acción ocurre en dos lugares: la casa de citas y la ciudad costera. Espacios ficticios que García Márquez aborda similarmente en sus memorias tristes de sus putas.

## ABSTRACT

This thesis entitled "Intertextuality of the work:" The House of the Sleeping Beauties "from Yasunari Kawabata in" Memories of My Melancholy Whores "by Gabriel García Márquez," takes an intertextual study of both works, in order to demonstrate the presence of a text in another.

For this, we turn to a set of methods and techniques that allowed us to conclude that the famous erotic novel of oriental prose, gives fabled memories Colombian writer four types of intertextual relations for the edification of its history.

In the first entitled Intertextuality level issues, we focus initially on the aspects that allow the existence of eroticism, as the ideal of continuity magical, erotic manifestations expressed by the protagonists and the conception of the erotic object represented by young drugged. Then we study the beauty of a two-dimensional basis: the ideal of female beauty related personal conception of the protagonists and the contemplation of beauty sleep that enslaves the minds of the beholders. Next, we emphasize the glorification of old age, introducing an old man who searches for the elixir of youth in the body of a sleeping beauty. Finally, we discuss the aspects that make up the subject of death, such as: the idea of death considered a fatal, inevitable and unique event and meeting deadly condition that makes them think about the transience of life and in anguish at not lived. Topics that García Márquez's novel develops just as Kawabata.

In the second type of intertextual analogy Intertextuality designated level characters, we present actants East prose (Eguchi, sleeping beauties and woman of the inn) built by a set of traits that individualize and give them greater authenticity. Intertextually properties that are used by the Colombian writer to build the characters of his fiction.

In the third level titled Intertextuality events, articulated four specific events: the repeated assistance to the elderly *casas de quotes*, the evocation of the loves of his youth, the death of two regulars customers and the memory of the death of their mothers, recounted in the *House of the sleeping Beauties* and Marquez works the same way in his novel.

In the fourth and final type of correlation appointed Intertextuality level narrative space, I specify that in *The House of the Sleeping Beauties* development of the action occurs in two places: the brothel and the coastal city. Fictional spaces that García Márquez addressed similarly in their sad memories of his whores.

# **CAPÍTULO**

## **I**

## **INTRODUCCIÓN:**

### **1.1.- PLANTEAMIENTO Y FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

La intertextualidad como estudio de las obras es un tema que pocos investigadores abordan. En la actualidad y específicamente en nuestra universidad, se realiza con frecuencia estudios relacionados a la pedagogía, debido a que las investigaciones literarias son complejas porque requieren una alta capacidad de análisis e interpretación; y aún más los estudios intertextuales que presentan como limitante la escasa bibliografía.

Por ello, debido a nuestra inclinación literaria, y a la inexistencia de estudios intertextuales en nuestra ciudad, es que realizamos esta investigación denominada: "Intertextualidad de la obra "La casa de las bellas durmientes" de Yasunari Kawabata en "Memoria de mis putas tristes" de Gabriel García Márquez", esperando servir de aporte al campo de la crítica literaria.

### **1.2.- ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN**

Haciendo una revisión a la crítica literaria, hemos encontrado tesis donde se han realizado estudios intertextuales a las obras de diversos autores. Así tenemos:

#### **1.2.1.- A NIVEL INTERNACIONAL:**

- **MILLARES MARTIN, Selena** (Universidad Complutense de Madrid, 1992) en su tesis titulada: "La Génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual", concluyó que Pablo Neruda es un poeta de profunda formación literaria y sustenta su gran

originalidad y capacidad creadora en la asimilación renovadora de diversas raíces poéticas.

Los reconocimientos explícitos a sus ancestros poéticos prueban esa filiación y se acentúan especialmente en los casos de los dos autores que podríamos considerar sus mayores acreedores -Walt Whitman y Francisco de Quevedo- pero son también patentes en muchos otros.

En lo que respecta a Walt Whitman, podemos decir que Neruda no es tanto su discípulo como su continuador, pues lleva sus hallazgos creativos a nuevas dimensiones poéticas. En ambos encontramos los mismos motivos: la comunión panteísta con la naturaleza, el materialismo dialéctico, la identificación con los dolores de la humanidad, la reverencia hacia el misterio de la vida, la sensualidad y la plenitud del amor.

Capítulo aparte merece la poderosa presencia de autores en lengua francesa -Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Maeterlinck, Mallarmé- verdaderos impulsores de la primera andadura poética del poeta chileno, así como las vanguardias literarias que les suceden históricamente.

En cuanto a la poesía hispanoamericana destacan tres grandes presencias en la obra de Neruda. De Rubén Darío hereda diversos elementos, como la simbología amorosa y la alternancia entre el intimismo y la poesía social. Asimismo, merecerá ser destacado el papel de un autor de segunda fila en la historia literaria pero de mucho arraigo en sus versos: Carlos Sabat Ercastry. Finalmente, la poesía de Nicanor Parra, desde la sombra, será esencial para comprender la transformación poética que tiene su origen en *Estravagario*.

La tradición hispánica será también relevante en la configuración de la escritura del poeta chileno. En lo que se refiere a Quevedo, el homenaje directo que se le dedica en *Viajes* deja fuera de toda duda la clara adhesión de Neruda a su magisterio poético y vital, especialmente en la etapa más otoñal de su obra. De Góngora heredará la exaltación vitalista y colorista, muy patente en sus *Odas elementales*.

Por último, será también de trascendental importancia el papel representado por textos a menudo anónimos: leyenda y mito se entrelazan en la red de intertextualidad que late bajo los versos nerudianos.

- **MONTESDEOCA CUBAS, María del Pino** (Universidad de la Laguna, España, 2003) en su tesis titulada: "La intertextualidad en Peter Ackroyd", llegó a las siguientes conclusiones:

- 1) ***The Great Fire of London***, cuyo hipotexto principal es *Little Dorrit*, surgió de la gran admiración ackroydiana por el novelista Charles Dickens. Del cual ha tomado parte de su temática general, como: la recreación de la cárcel metafórica y las características de sus personajes, dando como resultado un interesante producto intertextual, en el que se cumplen fenómenos como el de la conexión transhistórica.
- 2) En ***The Last Testament*** Ackroyd logra hacer llegar al lector una imagen relativamente nueva de Oscar Wilde. El testamento apócrifo que configura este trabajo de ficción revela una identidad wildeana que muestra el lado humano de su protagonista, quien en un tono confesional admite los errores cometidos en su vida, y

justifica su conducta tanto en el terreno personal como en su obra. Ackroyd ha utilizado como hipotextos en esta ocasión no sólo citas de las obras literarias de Wilde, sino también sus ensayos críticos. Asimismo, con objeto de documentarse para escribir su novela, se ha nutrido de las mismas fuentes que empleara Ellmann en su biografía, dando pie a un interesante tipo de intertextualidad que no se limita a lo estrictamente literario. Ackroyd ha realizado, además, una novedosa aportación a la hora de construir los rasgos identificativos de su protagonista, pues le ha atribuido características de los personajes wildeanos de *El retrato de Dorian Gray*.

- 3) ***English Music*** se ha mostrado como la novela más intertextual de todas las que hemos examinado en nuestro estudio. El objetivo de su autor al desempeñar esta actividad ha sido, como hemos visto, redefinir el canon de la literatura inglesa, insertando en su narración citas de los escritores más emblemáticos que a su juicio componen esta tradición. Entre ellos juegan un papel principal William Blake y Charles Dickens, a quienes se les ha querido rendir un homenaje especial, al ser figuras admiradas por Ackroyd y en las que él mismo encuentra un modelo a seguir. En *English Music*, el autor manifiesta su voluntad de integrarse en el canon de los artistas visionarios londinenses.

Por lo tanto, cada una de las tres novelas que hemos estudiado surge de una motivación particular que explica las recurrencias intertextuales existentes en ella.

- **CARRILLO ROMERO, María Coronada.** (Universidad de Extremadura, España, 2008) en su tesis titulada: "Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité", llegó a las siguientes conclusiones:

- 1) En la obra de Carmen Martín Gaité la huella de determinados autores, obras o géneros literarios no se manifiesta siempre mediante la presencia de citas, alusiones o intertextos más o menos explícitos.
- 2) La autora concebía su relación con determinados escritores como una relación de "amistad", a pesar de que nunca hubiera llegado a conocerlos personalmente, y sentía que en cierto sentido sus obras le "hablaban" directamente a ella. Por eso creemos que, más que buscar influencias concretas o relaciones intertextuales explícitas, es posible sistematizar una serie de conexiones con determinados autores, obras y géneros literarios con los que sentía particular afinidad. A pesar de que los artículos de crítica literaria de Carmen Martín Gaité hayan acaparado un número menor de estudios que el resto de su obra ensayística, posiblemente son los que mejor revelan la afinidad entre su obra literaria y la de otros escritores, de quienes la autora destaca, desde la perspectiva del crítico literario, temas, técnicas y recursos narrativos que son característicos de su propio quehacer literario.
- 3) En la obra de Carmen Martín Gaité la ficción, en todas sus variantes, -ya sea el sueño, el recuerdo, la imaginación, las lecturas o la escritura-, es poseedora

de dos virtudes: por un lado, le permite al personaje evadirse de una realidad no deseada; y por otro, tiene la capacidad de que, también a los ojos del personaje, esa realidad aparezca transformada en otra. En la novelística de Carmen Martín Gaité la ficción se entiende, en definitiva, como una suma de evasión y de metamorfosis. Y la realidad, como un ámbito que se nutre sobre todo de lo soñado, lo recordado, lo imaginado y lo leído.

- **CHUN PÉREZ, Carlos Iván** (Universidad de San Carlos de Guatemala, 2009) en su tesis titulada: “Características Intertextuales en *El Aleph* de Jorge Luis Borges”, llegó a las siguientes conclusiones:

- 1) La intertextualidad verbal está compuesta por dos citas. La primera de ellas pertenece a William Shakespeare y su obra *Hamlet*, la cual refiere que Hamlet quisiera tener el conocimiento y control de su realidad, caso similar sucede con Borges en *El Aleph*, en donde la muerte de Beatriz lo desconcierta y desea conocer lo que sucederá en el futuro. La segunda cita que se conoce a través de la intertextualidad verbal es la de Thomas Hobbes de su obra *Leviatán* y la utiliza para referir su idea del tiempo, específicamente el *Nunc-stan* y el *Hic-stans*.
- 2) La paratextualidad indica que Borges tomó el nombre de la primera letra del alfabeto hebreo, el cual es utilizado por los cabalistas para enmarcar el significado de la primera letra. Según los cabalistas, toda letra posee tres elementos: histórico, moral y místico. Los

tres elementos están presentes en el relato; el primero de ellos refleja al país de Argentina, llena de confusiones, pero sobretodo una crítica fuerte al círculo literario de aquella década. El elemento moral, se identifica en la relación que existió entre Carlos Argentino y Beatriz, además la crítica que realiza al tráfico de influencias de aquella sociedad. Por último, el tema místico está presente desde el nombre del relato hasta el final, precisamente con la revelación de la eternidad, por lo cual se cumple los tres aspectos señalados.

- 3) La hipertextualidad permite enlazar *El Aleph* con *El Huevo de Cristal* de H. G. Wells, la *Cábala* y *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Textos que sirven de base para escribir *El Aleph*.
- 4) Según los elementos analizados en la architextualidad, *El Aleph*, cumple con ciertas características señaladas por Tzvetan Todorov (mezcla de realidad con elementos sobrenaturales, despertar una reacción en el lector) y Adolfo Casares, como por ejemplo: el cuarto amarillo y la doctrina de las tres unidades.

- **ESCOBAR MARTÍNEZ, Dolores** (Universidad de Murcia, España, 2010) en su tesis titulada: "Literatura y música. Un modelo didáctico de interpretación intertextual en educación secundaria", llegó a las siguientes conclusiones:

- 1) La profunda relación existente entre la música, el lenguaje y la literatura a través de la historia se ha manifestado en diversos niveles de interacción (sintáctico, semántico, mimético- retórico, referencial...)

capaces de inspirar y justificar el diseño de intervenciones didácticas musicales para la educación literaria.

- 2)** La utilización de técnicas interdisciplinarias músico-literarias como parte de un modelo didáctico de interpretación intertextual para la educación literaria en Enseñanza Secundaria incide positivamente en el desarrollo de las capacidades de producción de textos de diversos géneros (poéticos, teatrales, narrativos, argumentativos, descriptivos...) fomentando la creatividad y la originalidad como fuente de satisfacción, auto-expresión y contribuyendo a la mejora de la autoestima del alumnado.
- 3)** La aplicación de recursos didácticos intertextuales en el área de Lengua Castellana y Literatura contribuye de manera significativa a una mejora de la recepción literaria y a un aumento de los hábitos lectores en todos los géneros (especialmente en el poético y el teatral), potenciando el desarrollo de las competencias lingüísticas, literarias y de autonomía del aprendizaje de los alumnos de Enseñanza Secundaria.
- 4)** El diseño de propuestas didácticas basadas en la combinación intertextual de literatura y música fomenta notablemente la motivación y la participación activa y cooperativa del alumnado en las diferentes experiencias del proceso de enseñanza-aprendizaje, favoreciendo la interacción en el aula y la capacidad de trabajar en equipo de manera responsable y solidaria desde el respeto y la colaboración.

- **CUEVAS LEON, Leticia** (Universidad Nacional Autónoma de México, 2011) en su tesis titulada: "La intertextualidad como configuradora del tono en la poética de Jaime Gil de Biedma", llegó a las siguientes conclusiones:

- 1) En la poesía de Gil de Biedma la voz lírica se configura con la conciencia de la presencia de una audiencia, aun cuando la voz sea deliberadamente introspectiva, pues en este caso el receptor se convierte en un observador, en cómplice de la intimidad de la voz poética. Por supuesto que el sentido y el modo del contacto dialógico que se establece con el lector depende directamente del tono, de hecho, el significado del texto y de cualquier conversación siempre se subordinan a él, pues da una orientación específica al discurso, dota a la palabra de emoción, expresión e intención.
- 2) En la poesía de Gil de Biedma la voz es objeto y sujeto del discurso, y como tal, a esta puede atribuírsele una gama inmensa de valores, debido a su natural cualidad plurisemántica, y de posiciones dialógicas, evidenciadas por su tonalidad o matiz. En su poética la palabra no actúa de manera aislada y que se transforma gracias a que se integra con otras voces. Se generan nuevas ideas por el entrecruzamiento discursivo, es decir, al establecer relaciones dialógicas con ideas ajenas, pues el lenguaje nunca es neutro. En la dialogía está presente la pluralidad del sujeto múltiple y la necesidad del otro; y en el plano literario, esta es una estrategia que sirve para crear sentido, en la que cabe la posibilidad de respuesta e interacción.

- 3) En *Las personas del Verbo*, la intertextualidad no hace de la obra un simple depósito de datos de distintas fuentes, sino un espacio de encuentros y desencuentros, de afirmaciones y réplicas. Pues con esto la obra adquiere un marcado acento connotativo, dueña de una expresión insinuante y sugerente, una suerte de caja de resonancias de voces y tonalidades que proponen, mas nunca afirman nada. En este sentido, los alcances significativos del poema son responsabilidad del lector y de su inalienable perspectiva de los hechos.
- 4) La intertextualidad es parte esencial en la configuración de los marcadores tonales de los poemas en *Las personas del Verbo*, en la calculada selección de la alusión textual ya está implícita una intención, un matiz previo, los elementos se combinan y amalgaman con el fin de ofrecernos una nueva emoción artística que se despliega en la conciencia del lector. El tono y la intertextualidad son evidencia de la condición dialógica de la poesía.
- 5) En *Las Personas del Verbo* es imprescindible la eficacia expresiva del tono, pues este solo significa en el momento que hay alguien afectado por él, el apego o el desapego con la voz lírica, es decir, el tipo de respuesta del interlocutor, es una de sus consecuencias, por tal motivo hemos visto que el tono es el arte de la revelación. Es importante reiterar que en nuestro recorrido analítico observamos que la relación dialógica se da a través del efecto, es decir, del tono, que no está

desvinculado del significado. Este diálogo se profundiza si el lector cuenta con los elementos suficientes para identificar el impresionante cúmulo de referencias latentes en la poética del catalán.

- 6) En *Las Personas del Verbo* la intertextualidad es una forma de reescritura de intencionalidades, reafirma, complementa o contradice el discurso tomado en préstamo con el fin de generar un nuevo sentido, y que, tocado por la ironía, se consiguen matices sorprendentes. El intertexto ofrece posibilidades interpretativas, insinúa, mientras que la ironía tiende a desviar la prometida trayectoria significativa. Para que este mecanismo rinda sus mejores frutos, es necesario que el lector descubra correspondencias textuales significativas, de esta forma el tono irónico tendrá sentido, es parte del diálogo y la complicidad que toda ironía exige. Jaime Gil de Biedma sabe que la verdadera experiencia de leer y de escribir es parte de placer del artificio verbal, de no decir sino en parte, del regocijo del juego de la revelación de los silencios.

#### 1.2.2.- A NIVEL NACIONAL:

- **MARINO JIMÉNEZ, Mauro** (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2007) en su tesis titulada: "Una lectura intertextual del poemario *Ha vuelto la diosa ambarina* y la sección "El niño y el río" de Emilio Adolfo Westphalen", concluyó que en la poesía de este autor hay una perspectiva moderna al relacionar y vincular ideas provenientes de diversas fuentes literarias y culturales. No solo podemos concluir que se

manifiesta como una visión plenamente contemporánea, sino también única en cuanto a su importancia y trascendencia. Toda su obra en general se ha convertido en influencia y motivo de inquietud para artistas, críticos y lectores. Renueva, al mismo tiempo, los alcances de la poesía como fuente de conocimiento: abordando, interpretando y renovando la propuesta ideológica de otros escritores, haciendo presente el compromiso que ellos manifestaron para con sus propias obras; pero añadiendo nuevas inquietudes sobre su riqueza, lenguaje y vigencia en nuestra literatura.

- **PÉREZ ACHTAR, Teresa Yahasmin; QUIROZ CASTILLO, Verónica Liliana; RODRÍGUEZ CÁRDENAS, Susan Nataly** (Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo, 2010) en su tesis titulada: "El Discurso de Antonio Vicente Mendes Maciel en la Guerra del Fin del Mundo de Mario Vargas Llosa y su Intertextualidad con el Discurso de Jesús, Citados en los Evangelios Bíblicos según San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan", concluyeron que el primer texto contrae determinadas dependencias temáticas y discursivas con los textos bíblicos, de tal forma que la fuerza de persuasión y relevancia subyacentes en los textos son motivos fijados y regidos en discursos y géneros precedentes. El proceso intertextual ha exigido la comparación de los discursos directos o indirectos que se procesan en los enunciados de los personajes. En este caso, los enunciatarios como el Consejero Antonio Maciel, toma a modo de alusión citas bíblicas de los personajes para persuadir a sus feligreses, quienes asumen el tema de la muerte como una expresión mesiánica de la vida. De este modo, en La Guerra del Fin del Mundo, se reescribe de

diversos modos el discurso del evangelio, circunscribiéndose uno de los tópicos frecuentes: el campo de la muerte.

### **1.2.3.- A NIVEL LOCAL:**

En la Universidad nacional del Santa y en otras universidades privadas de nuestra localidad no existen aún tesis sobre la intertextualidad. Esperamos servir de punto de partida e incentivar a los investigadores a que centren sus estudios sobre este tema.

### **1.3.- FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cómo se presenta la Intertextualidad de la obra “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata en “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez?

### **1.4.-OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **1.4.1.- OBJETIVO GENERAL:**

Demostrar la intertextualidad de la obra “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata en “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez.

#### **1.4.2.- OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- Demostrar la intertextualidad temática (erotismo, belleza, vejez y muerte) de la obra “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata en “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez.

- Demostrar la intertextualidad a nivel de personajes de la obra “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata en “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez.
- Demostrar la intertextualidad a nivel de sucesos de la obra “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata en “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez.
- Demostrar la intertextualidad a nivel del espacio narrativo de la obra “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata en “Memoria de mis putas Tristes” de Gabriel García Márquez.

### **1.5.-DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO**

En esta tesis realizamos un estudio intertextual de las obras: “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata y “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez, dejando de lado algunas relaciones transtextuales, también presentes en ambas obras, las cuales se podrían abordar en futuras investigaciones. Además nuestra investigación prescindió del estilo de los autores, enfocándose únicamente en el análisis literario del objeto de estudio.

### **1.6.- JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **1.6.1.-JUSTIFICACIÓN:**

Esta tesis, producto de una ardua tarea de recolección e interpretación de datos, busca ahondar en el análisis intertextual de la obra: “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata en “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez; debido a que no existen estudios intertextuales realizados anteriormente sobre estas novelas.

### **1.6.2.- IMPORTANCIA:**

La importancia de nuestra investigación radica fundamentalmente en que aporta a la crítica literaria en el estudio de las obras: “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata y “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez, que no han sido analizadas intertextualmente en estudios anteriores, y con la cual esperamos servir de punto de partida para futuras investigaciones.

# **CAPÍTULO**



## MARCO TEÓRICO

### 2.1.- FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA INVESTIGACIÓN

#### 2.1.1.- FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS

##### 2.1.1.1.- El Budismo Zen

El Budismo es el nombre dado en Occidente a un movimiento de liberación espiritual creado cinco siglos antes del comienzo de la era cristiana por Sakiamuni Buda. "Buddha" es un término sánscrito que significa "El que ha despertado".

Sakiamuni Buda alcanzó esta experiencia de despertar llamada "iluminación" mediante la práctica de una meditación exacta y poderosa, basada en el aquietamiento del cuerpo y de la mente y en una profunda introspección.

Después de su iluminación, Buda Sakiamuni enseñó las Cuatro Nobles Verdades:

- 1) La Verdad del Sufrimiento. La existencia es sufrimiento.
- 2) La Verdad de la Causa del Sufrimiento. El deseo, el apego y la ignorancia son las causas del sufrimiento.
- 3) La Verdad de la Cesación del Sufrimiento. Los seres humanos podemos experimentar un estado de conciencia exento de sufrimiento.
- 4) La Verdad del Camino hacia la Cesación del Sufrimiento. A este Camino se le llama el Noble Sendero Octuple porque está formado por ocho aspectos:
  - a) Visión correcta.
  - b) Pensamiento correcto.
  - c) Palabra correcta.

- d)** Acción correcta.
- e)** Medio de existencia correcto.
- f)** Esfuerzo correcto.
- g)** Atención correcta.
- h)** Meditación correcta.

Todas las formas de Budismo tienen su fuente original en esta primera enseñanza dada por Sakiamuni Buda en el Parque de las Gacelas de Benarés, poco tiempo después de su iluminación.

La enseñanza del Buda ha aparecido en este mundo para indicar a los seres humanos el camino que conduce desde el sufrimiento a la liberación del sufrimiento.

#### **A.- Origen del zen**

Durante los siglos que sucedieron a la desaparición de Sakiamuni Buda, el Budismo se extendió por toda India y el sudeste asiático. Pronto surgieron divergencias entre distintas maneras de interpretar las enseñanzas originales del Maestro. Se crearon diversas escuelas y se desarrolló una compleja exégesis sobre el sentido real de lo enseñado por el Buda. Esto produjo una cierta confusión en el mundo budista primitivo. Ante esta confusión, grupos cada vez más numerosos de maestros y monjes budistas decidieron retirarse a las montañas y a los bosques para dedicarse exclusivamente a la práctica de la meditación enseñada por el Buda. Así, de manera poco organizada, fue naciendo la llamada Escuela de Dhyana.

Dhyana es un término sánscrito que significa "absorción de la mente" y designa el estado de conciencia propio de la meditación budista. Dhyana se convirtió en Ch'an na, en chino. Más tarde la

expresión quedaría abreviada en Ch'an. Zen es la transcripción fonética al japonés del término chino Ch'an.

La enseñanza del budismo zen no está basada en las escrituras, sino que es transmitida de corazón a corazón, de maestro a discípulo, a través de la realización de la propia naturaleza original que tiene lugar gracias a la práctica de la meditación zen.

## **B.- Breve historia del Budismo Zen**

- **El Zen en India**

La historia del Zen comienza en la India. En la época del Buda, el yoga en tanto que práctica de concentración del espíritu estaba ampliamente extendido. En su naturaleza, el yoga va destinado a concentrar el espíritu en un solo punto: la realización de la serenidad a través de la meditación en posición sedente. En realidad, los métodos del yoga se reducían en esta época a privaciones de alimento, ayunos, a ciertos votos como por ejemplo permanecer largo tiempo de pie sobre una sola pierna. A través de esta ascesis y de toda una serie de ejercicios, el yogui se entrenaba a la indiferencia ante los estímulos del exterior y al control del menor movimiento de su propio espíritu.

El Buda practicó este yoga durante doce años desde el momento en el que decidió renunciar al mundo. Visitó a los santos y se entrevistó con grandes eruditos, recorriendo los cuatro rincones del país. Pero, en definitiva, el Buda no consiguió a través del Yoga encontrar respuesta a dos preguntas esenciales: ¿Qué es el hombre? ¿Cómo debe vivir el hombre?

Buda abandonó el ascetismo, se sentó tranquilamente, cruzó las piernas y controló su respiración.

Durante el amanecer del octavo día de Zazen alcanzó un nivel superior de conciencia al ver el resplandor de una estrella. Se convirtió en Buda, aquel que se ha iluminado, el que se ha despertado. Buda encontró su verdadera naturaleza en el universo y una regla de existencia para todos los hombres.

- **El Zen en China**

El Zen fue introducido en China por Bodhidharma. Bodhidharma representaba la vigésimo octava generación de discípulos del Buda. China estaba dividida en esta época en estados rivales. El desorden reinaba por todas partes debido al desgarramiento que producía la lucha por el poder. El país se encontraba sometido a los tiranos y ensangrentado por las rebeliones. La dinastía de los Liang reinaba sobre uno de los estados de la antigua China. El emperador Wu-Ti, jefe de esta dinastía, budista ardiente, oyó hablar de Bodhidharma y le recibió en su palacio. A la pregunta de Wu-Ti: ¿Cuál es el principio fundamental del Budismo? Bodhidharma respondió: Un vacío inmenso. Un cielo claro. Un cielo en el que no se distinguen los iluminados de los ignorantes. El mundo mismo tal y como es. Wu-Ti, a pesar de que era un budista ferviente, no comprendió el mensaje de Bodhidharma y este último supo que la hora de difundir el Zen en China no había llegado aún, por lo cual cruzó el río Yang-Tse y se retiró en las montañas septentrionales, en el Templo Shorin. Allí practicó Zazen frente a un muro durante nueve años, algunos afirman que sin interrupción.

El Zen se extendería rápidamente por China seis generaciones después, gracias a Eno (Huei-Neng) considerado como uno de los más grandes Patriarcas del Zen Chino. A partir de Eno nació una flor con cinco pétalos. Esta frase Zen quiere decir que el Zen se abrió como una flor de cinco pétalos y se extendió por todo el país a través de las cinco escuelas que surgieron del linaje del Maestro Eno. Estas escuelas fueron Igyo, Hongen, Soto, Unmon, Rinzai. Por las montañas y los bosques de China se comenzaron a construir millares de Templos en los que vivían miles de personas entregadas al estudio y a la práctica del Dharma del Buda. Con el tiempo, el Zen impregnaría la civilización china elevando su pensamiento, cultura y arte de vivir a cotas sublimes.

De estas cinco escuelas chinas, solo tres llegaron a Japón: Soto, Rinzai y Obaku (esta última es considerada como una rama de la escuela Rinzai). Las otras dos se extinguirían en China.

- **El Zen en Japón**

En Japón solo las escuelas Rinzai y Soto alcanzaron una implantación importante, la primera debido a Eisai y la segunda a Dogen y Keizan. La tradición Rinzai está basada en una disciplina estricta destinada a desarticular las creaciones mentales.

El Koan o pregunta enigmática de difícil resolución adquiere una gran importancia y su resolución, más allá del intelecto, conduce a la experiencia del Satori y Despertar.

La Tradición Soto quiere antes que nada concentrarse sobre la Vía del Buda, es decir, seguir la vida cotidiana del Buda, avanzando continuamente en la realización gracias a la práctica diaria, sin esperar nada especial. La esencia del Soto es Shikantaza, sentarse, solamente sentarse.

Con el Maestro Dogen (1200-1254) la tradición Soto y la esencia misma del Budismo alcanzan un grado de madurez y precisión difícil de encontrar en otras épocas.

Su obra maestra, el *Shobogenzo* es una pieza imprescindible para comprender el Budismo y la esencia de toda la civilización oriental.

El Zen ha ejercido una influencia profunda en la vida cotidiana del pueblo japonés. Esta influencia puede apreciarse en cualquier aspecto de la vida japonesa: alimentación, vestidos, pintura, caligrafía, arquitectura, teatro, música, jardinería, decoración, etc.

Aun hoy día, a pesar de que muchos japoneses no saben qué es el Zen, en sus comportamientos y manifestaciones puede verse la impronta dejada en el alma japonesa por esta enseñanza.

- **El Zen en Occidente**

Hace relativamente poco tiempo que los occidentales hemos comenzado a mostrar interés por el Zen y a practicarlo con interés y constancia sinceros.

En América del Norte, el Zen fue conocido a principios de siglo, especialmente en la costa oeste, adonde junto con la

importante inmigración japonesa llegaron los primeros monjes Zen. Después de la II Guerra Mundial, debido a la ocupación americana del Japón, muchos americanos entraron en contacto directo con la tradición Zen japonesa e importaron a su país un gran número de libros y experiencias. Por esta época, coincidiendo con la llamada beat-generation, D. T. Suzuki comenzó a publicar un importante trabajo de erudición sobre el Zen y sus libros se hicieron muy conocidos en Estados Unidos y en Europa, especialmente en Gran Bretaña, Alemania y Francia. Pero solo con la llegada de verdaderos maestros Zen japoneses comenzó a asentarse en Occidente los principios básicos del Budismo Zen. En Estados Unidos, Shunryu Suzuki Roshi creó un importante centro en San Francisco, desde el que sus discípulos continúan desarrollando un trabajo serio de práctica y difusión basado en el modelo de la vida monástica Zen, pero ampliamente abierto a los practicantes laicos. Actualmente, más de veinte centros y tres monasterios dependen de los sucesores de Suzuki Roshi.

En Los Angeles, Maezumi Roshi hizo famoso el Centro Zen de Los Ángeles (ZCLA) y su figura ocupa un lugar destacado en la historia del Zen en América. En Europa, Taisen Deshimaru Roshi, fallecido en 1982, es considerado unánimemente como Primer Patriarca Soto Zen de Europa. Tras quince años de misión, sus discípulos están repartidos por todo el continente, en tanto que responsables de más de cien centros Zen. En la época actual, se puede decir que todas las principales capitales europeas cuentan con un Dojo Zen destinado a la práctica de Zazen.

Podríamos ver en la historia reciente del Zen en Occidente tres fases bien marcadas: Llegada de eruditos y libros Zen

japoneses. Interés inicial en ciertos círculos intelectuales de Occidente.

Llegada de Maestros Zen japoneses. Se inicia el contacto real con la transmisión Zen y con la práctica. Aparecen los primeros monjes Zen occidentales. En esta fase nos encontramos ahora.

Un punto importante que debe ser comprendido es el gran valor de la verdadera transmisión del Dharma budista Zen. Esta transmisión solo puede producirse de un Maestro autentico a sus discípulos.

Este es el Zen que seguimos en nuestra Comunidad. Por eso, no nos ocupamos aquí de ciertos movimientos llamados Zen que han surgido en Occidente, totalmente ajenos a la transmisión y que utilizan algunos aspectos prácticos, estéticos o filosóficos del Budismo Zen, adaptados a intereses personales, ideológicos o religiosos. A pesar del gran interés que estos movimientos tienen desde un punto de vista sociológico o cultural, es importante saber que estos movimientos no pueden transmitir la verdadera enseñanza Zen. Por otra parte, podemos encontrar también en Occidente seguidores de distintas escuelas Zen, tales como la Rinzai o la Coreana del Maestro Souh Sam Nim. Estas escuelas también están realizando una importante labor.

Hoy día, los occidentales podemos saber qué es el Zen y cada vez son más las personas que integran la práctica de la meditación en Zazen con sus actividades diarias. Un gran número de profesores, artistas, doctores y gente de toda condición social ven en la práctica y en el arte de vivir del Zen una bocanada de aire fresco para su vida cotidiana y una

semilla de renovación integral para las civilizaciones occidentales. La historia del Zen en Occidente no ha hecho más que comenzar.

### **C.- La Línea de la Transmisión**

La enseñanza del Zen solo puede ser transmitida de corazón a corazón, de ser a ser, de maestro a discípulo. La relación maestro-discípulo es pues fundamental. Desde el Buda Sakiamuni hasta el momento presente, el budismo zen ha sido transmitido de maestro a discípulo, generación tras generación. El árbol de la genealogía espiritual del budismo zen tiene su raíz en el Buda Sakiamuni y ha crecido a lo largo de la historia desarrollando diversos linajes.

### **D.- Principales maestros zen**

- **Kodo Sawaki Roshi:** ha sido uno de los más grandes maestros de la historia moderna del Zen japonés. Popularmente se le conocía con el nombre de "Kodo sin morada" ya que se negó siempre a vivir en un templo y prefirió recorrer el país, viajando siempre solo, enseñando zazen en las cárceles, en las fábricas, en las universidades, allí donde hubiera alguien deseoso de oír el Dharma y de practicarlo. Dio clases en la Universidad Zen de Komazawa, fue educador en el segundo monasterio Soto de Japón, el famoso Sojiji. Su enseñanza podría ser resumida en dos puntos: exactitud en la práctica de zazen y estudio constante del Shobogenzo del Maestro Dogen.

Murió en 1966, después de haber enseñado durante toda su vida a laicos y monjes. Su cuerpo fue entregado

por deseo suyo a la Facultad de Medicina de Tokyo. Entre sus principales discípulos destacamos a Shuyu Narita Roshi, Kosho Uchiyama Roshi, Suzuki Kakuzen Roshi y Taisen Deshimaru Roshi.

- **Shuyu Narita Roshi:** fue el primer discípulo confirmado en el Dharma por el Maestro Kodo Sawaki. Actualmente vive no lejos de Akita, en el norte de Japón, al pie de una pequeña montaña, en el Templo Todenji, del que es vigésimo octavo sucesor.

En 1977, con ocasión del décimo aniversario de la misión de Taisen Deshimaru Roshi en Europa, visitó por primera vez nuestro continente invitado por el maestro Deshimaru.

En abril de 1983 Shuyu Narita Roshi transmitió el Dharma del Buda a Taiten Guareschi, uno de los más antiguos discípulos de Deshimaru Roshi y principal impulsor del Zen en Italia. En abril de 1986 Shuyu Narita Roshi vuelve a transmitir la esencia de su enseñanza a Ludger Tenryu Tenbreul otro de los más antiguos discípulos del Maestro Deshimaru y actualmente presidente de la Asociación Zen de Alemania.

- **Taisen Deshimaru Roshi:** nació en Saga, Japón, en 1914. Estudió Ciencias Políticas y Económicas en Tokio y trabajó varios años para la primera empresa del país, la Mitsubishi. Aún joven conoce al Maestro Kodo Sawaki de quien rápidamente se hará discípulo. Desde entonces y durante treinta años sigue a su maestro por todas partes. Tras la muerte de Kodo Sawaki,

Deshimaru Roshi viene a Europa, lo cual marca un giro importante en la historia del Zen y de la cultura europea. En efecto, fue el primer maestro autorizado por la Escuela Soto japonesa para implantar en Europa las semillas del Verdadero Zen.

Durante quince años de trabajo constante, dedicados exclusivamente a la expansión del Dharma y a la formación de los primeros monjes Zen europeos, Deshimaru Roshi encarnó el espíritu Zen transmitido por los Patriarcas. Más de ciento cincuenta centros repartidos por todos los países del continente, más de trescientos monjes ordenados y miles de discípulos laicos lo confirman como Primer Patriarca Zen de Europa.

Taisen Deshimaru Roshi recibió la transmisión del Dharma de Yamada Reirin Zenji, abad de unos de los dos grandes monasterios zen japoneses, el Eihei-ji. Su muerte súbita le impidió transmitir su linaje a sus discípulos europeos. <sup>(1)</sup>

## **2.1.2.- FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS**

### **2.1.2.1.- LA PERSONALIDAD**

#### **A. DEFINICIÓN**

Personalidad es la organización dinámica dentro del individuo de aquellos sistemas psico-físicos, que determinan su conducta y su pensamiento característico. <sup>(2)</sup>

---

(1) VILLALBA, Dokusho. *¿Qué es el zen?* Edic. Miraguano. 1992. Pág. 80-88

(2) SCHULTZ, D. P., & SCHULTZ, S. E., *Teorías de la Personalidad*. Capítulo 7: Gordon Allport: Motivación y personalidad. Ediciones International Thomson. 2002. Pág. 22

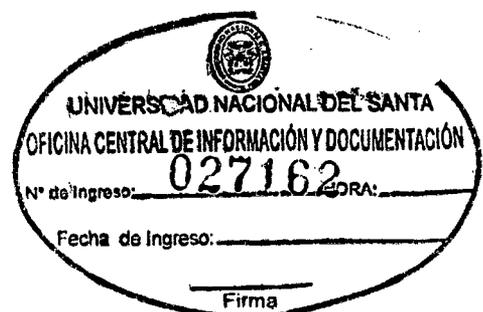
## **B. TEORÍAS DE LA PERSONALIDAD**

### **B.1.- TEORÍAS PSICODINÁMICAS.**

Este tipo de teorías son en su mayoría de origen psicoanalítico –Freud y sus seguidores-. Estas teorías clasifican las diferentes estructuras de la personalidad en función de los elementos psicodinámicos que nos llevan a actuar: pulsiones, principios, traumas y deseos reprimidos, mecanismos de defensa. A diferencia de las Teorías del Rasgo y del Tipo, para las Teorías Psicodinámicas nuestra personalidad tiene que ver más con cuestiones biográficas que con elementos fisiológicos y hereditarios.

#### **B.1.1. Sigmund Freud**

Sigmund Freud (1856 - 1939) Médico neurólogo, inventor del psicoanálisis. Nació en Moravia, trasladándose pronto con su familia a Viena, donde vivió hasta 1938, momento en que se exilió a Londres huyendo de la persecución nazi. Sus investigaciones, realizadas en estrecha colaboración con su amigo Breuer, dan como resultado sus primeros escritos psicoanalíticos, “Estudios sobre la histeria” publicados entre 1893 y 1895. Estos escritos se inspiran en el caso de Anna O., paciente tratada por Breuer, y representan el acta fundacional de la clínica analítica. Esta paciente había somatizado su enfermedad psíquica padeciendo una parálisis. Después de conseguir que la paciente se hiciera consciente de la situación traumática que había ocasionado su enfermedad, la paciente sanó.



- **Introducción**

La contribución básica de Freud a la psicología es el descubrimiento de los procesos inconscientes de la conducta. Freud supuso que el ser humano se encuentra impulsado por la energía psíquica de la Libido (sexuales), por impulsos agresivos y recuerdos dolorosos reprimidos. Freud va a estudiar la personalidad y va a diferenciar distintos lugares (topos) o estructuras en ésta. Esta topología cambiará con la evolución de su pensamiento.

- **Los estudios sobre la Histeria y la 1ª Tópica**

Freud comenzó estudiando el mecanismo de la Histeria (afán morboso por llamar la atención), en su obra "El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos", escrito con la colaboración de Breuer. Para Freud, lo reprimido en el inconsciente pugna por salir, y si no se le da la vía adecuada para salir, terminará produciendo síntomas físicos o somatizaciones, como es el caso de la parálisis. La teoría de Freud consiste en proponer varias vías para que lo reprimido pueda hacerse consciente: la hipnosis, la interpretación de los sueños y la libre asociación de ideas.

Tras el caso de Ana O., Freud llegó a las siguientes conclusiones:

- La Hipnosis puede ser una terapia adecuada para que el paciente se haga cargo de los traumas reprimidos en el inconsciente.

- La solución para la reconstrucción de los traumas es la libre asociación de ideas.
- El paciente normalmente se resiste, se defiende y no llega a ese trauma. A este mecanismo lo llama Freud “represión” de los recuerdos inconscientes. La represión le llevó a Freud a pensar en una censura o barrera que separa nuestra parte consciente e inconsciente.
- Cuando lo reprimido lucha por salir y no encuentra un cauce adecuado (no se hable del ello), el sujeto empieza a padecer síntomas neuróticos (angustias, fobias, obsesiones) o bien somatizaciones (síntomas físicos de su malestar psíquico).

La estructura de la personalidad, según esta primera obra, diferencia tres instancias o niveles que son el tema central de su primera tónica:

**1. La consciencia:** aquella zona de la mente en la que nos percatamos de las cosas que provienen del mundo físico, de nuestro cuerpo y de nuestra mente. En definitiva, son aquellas cosas de las que nos damos cuenta con inmediatez.

**2. El pre-consciente:** se compone de recuerdos y aprendizajes de los que no somos conscientes, pero que pueden llegar a serlo con facilidad (no están reprimidos), es decir, que podemos recordar por nuestra propia voluntad.

**3. La censura:** se sitúa entre el preconscious y el inconsciente como una barrera que solo se diluye en los sueños. En el sueño, la vigilancia de la censura se relaja, y los deseos reprimidos salen a la conciencia pero disfrazados bajo formas simbólicas que hay que interpretar (la censura se dividirá en la segunda tópica de su obra en los mecanismos de defensa y el ello).

**4. El inconsciente:** son los recuerdos reprimidos y las pulsiones innatas que luchan por encontrar satisfacción (deseos sexuales y agresividad), y de las cuales no nos podemos hacer cargo porque la sociedad no las admite. El inconsciente se rige por el principio de placer, mientras que el pre-conscious, lo mismo que la conciencia, se rige por el principio de realidad. El inconsciente es la zona más activa de la mente, donde se sitúa todo lo ancestral, la reserva de todo lo instintivo y lo reprimido. <sup>(3)</sup>

- **Los estudios sobre la Angustia y la 2ª Tópica.**

A partir del año 1920, Freud comienza a ocuparse de un nuevo problema psicológico: el problema de la "angustia". En 1923 publica "El Yo y el Ello", donde establece las bases de esta segunda etapa. Para Freud, la angustia significa un miedo que no tiene un objeto definido.

---

(3) FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Volumen II, Ensayo: "Estudios sobre la histeria", (trad. cast.: José Luis Etcheverry). Edición Amorrortu. Buenos Aires, 1985. Pág. 75-312

La angustia se produce no por el miedo del consciente ante los deseos reprimidos en el inconsciente, sino por el miedo ante la censura. Esta nueva perspectiva le llevará a incluir en el inconsciente las normas sociales interiorizadas (la represión social interiorizada).

Freud, de esta manera, dividió la personalidad en tres instancias o estructuras:

**1. El Yo, Ego.** Se compone de los elementos conscientes, preconscientes (recuerdos recuperables) e inconscientes (mecanismos de defensa). Realiza una misión conciliadora entre el Ello y el Súper-Yo. Nuestra salud mental depende de su éxito.

**2. El Ello.** Del latín "illud", es un término inspirado en la terminología de Nietzsche. Se compone de las pulsiones innatas reprimidas (sexualidad y agresividad), así como de todo aquello que hemos reprimido y olvidado, porque nos resultaba doloroso.

**3. El Súper-yo.** Se origina en el "Yo", en el proceso de interiorización de las normas y valores morales. Por tanto, representa la moral y los valores que hemos ido interiorizando a partir de las prohibiciones familiares. Es la censura moral. Es una instancia inconsciente que vigila y amenaza al "Yo" (el causante de la culpabilidad). El "Yo", ante el miedo (angustia) que siente hacia el "Súper-yo", se defiende mediante los mecanismos de defensa (compensación,

sublimación...etc.), que serían la parte inconsciente del Yo.

Freud, concluye que el Yo consciente se angustia, no por el deseo reprimido o inconsciente, sino por la amenaza del Súper-yo (censura). Por lo tanto, el Yo no se puede identificar con la parte consciente del ser humano, sino que en el Yo hay elementos preconcientes y elementos inconscientes, que son los mecanismos de defensa.

- **Consideraciones respecto a las dos Tópicas**

- La censura de la 1ª Tópica se subdivide, en la 2ª Tópica, en los Mecanismos de defensa y el Súper-yo.

- El Inconsciente de la 2ª Tópica es mucho más complejo que en la 1ª Tópica. En él aparecen tres niveles:

- ✓ El "Ello": Pulsiones innatas y recuerdos reprimidos, es lo que Freud identificaba en la 1ª Tópica con todo el inconsciente.

- ✓ El "Súper-yo": Las normas sociales interiorizadas.

- ✓ Los Mecanismos de defensa: La reacción del Yo ante la angustia que le causa el "Súper-yo"

- Freud en la 1ª Tópica identificaba el Principio de Realidad con la conciencia y el preconciente. En la

2º Tópica el principio de Realidad afecta también a los elementos inconscientes del “Yo”. (4)

- **Las pulsiones y los principios**

Las pulsiones son las motivaciones inconscientes de nuestras acciones. Las pulsiones son el impulso dinámico de la personalidad humana. Al principio, Freud afirmaba que la más importante de las pulsiones era la “Libido”, la energía sexual. Esta última idea le llevo a ser tachado de pansexualista.

Posteriormente, Freud aceptó que no había una única pulsión que motivara al ser humano, sino dos pulsiones igualmente importantes: Eros y Thanatos.

- El Eros es la energía amorosa y creativa que nos lleva a aferrarnos a la vida.
- El Thanatos, sin embargo, es la energía destructora y autodestructiva.

Por otra parte, los Principios son las pulsiones básicas que guían cada una de las instancias de la personalidad. Existen tres principios que se corresponden con las tres instancias de la 2ª Tópica, estos Principios son:

- **El Principio de Placer**

Este principio está guiado por el Ello como instancia impulsora.

---

(4) FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Volumen XIX, Ensayo: “El yo y el ello”, (trad. cast.: José Luis Etcheverry). Edición Amorrortu. Buenos Aires, 1985. Pág. 1-66

Este principio trata de conseguir una disminución de la tensión o energía pulsional acumulada. Freud, sobre todo, trata de reducir la motivación impulsora de la conducta humana a la libido o energía sexual. Sin embargo, más adelante, aparecen en su obra dos impulsos igualmente significativos, que son el Eros y el Thanatos.

➤ **El Principio de Realidad**

Este principio está vinculado a la instancia del Yo, aunque se genera en el Súper-yo como fundamento del orden social. El principio de realidad surge a partir de los 6 años, cuando se supera el complejo de Edipo. El principio de realidad no termina con el principio de placer, sino que nos enseña a aplazar y desplazar la búsqueda del placer. El Yo consciente se rige por estas reglas.

➤ **La compulsión de repetición**

Este principio se vincula con la instancia del Súper - Yo. Es el principio que permite la conservación de todos los impulsos, y es la base de la pulsión de muerte (Thanatos). Se manifiesta en los casos de obsesiones repetitivas, que tienen en algunas ocasiones connotaciones mágicas en el individuo.

- **La Tipología derivada de los Principios**

Estos tres principios se corresponden, como hemos visto, con las instancias de la personalidad, pero también con una tipología de la personalidad. La exagerada energía pulsional de alguno de los principios se corresponde con la hipertrofia o exagerado desarrollo de alguna de las instancias (Yo, Ello, Súper-yo). Esta hipertrofia provoca determinados rasgos neuróticos en la conducta propios de cada uno de los tipos de la personalidad. La correspondencia es la siguiente:

<b>Instancias</b>	<b>Principios</b>	<b>Tipos de hipertrofia</b>
<b>Yo</b>	Principio de realidad	Paranoide
<b>Súper-yo</b>	Compulsión de repetición	Maniaco Obsesivo
<b>Ello</b>	Principio de placer	Esquizoide

➤ **la personalidad Paranoide:** surge por la hipertrofia del Yo y del Principio de realidad. La personalidad paranoica se va a caracterizar:

- ✓ Desde un punto de vista positivo, por una gran capacidad lógico-deductiva y por su comprensión de las reglas y de las expectativas sociales.

- ✓ Negativamente, esta personalidad se caracteriza por ser individuos orgullosos, con sentimiento de superioridad, rigidez psicológica (intolerancia, obstinación, racionalidad fría, desprecio del otro), desconfiados (temor exagerado a la agresividad ajena, victimismo, suspicacia - ver malas intenciones- , celos) juicios equivocados (interpretar acontecimientos neutros como si fueran adversos).
  
- **El maniaco-obsesivo:** surge por la hipertrofia del Súper-yo. La personalidad maniaco obsesiva responde a las siguientes características: exagerada responsabilidad en el trabajo (perfeccionismo, adicción al trabajo), exagerados escrúpulos (limpieza, orden, miedo a contaminarse), reiteraciones con connotaciones mágicas (repetir gestos, muletillas, enumeraciones), exagerada irritabilidad ante las distracciones (ruidos, acontecimientos con los que no se contaban y que rompen con la rutina).
  
- **El esquizoide:** surge por la hipertrofia del Ello. La personalidad esquizoide responde a las siguientes características: son muy creativos (no han asumido las reglas del principio de realidad), son desordenados, hipercríticos, independientes e intentan pasar desapercibidos.

- **Los mecanismos de defensa**

Para Freud, los principales mecanismos de defensa de la personalidad son:

- **Represión**

Este es el mecanismo de defensa más importante. Consiste en poner una "barrera" a los sentimientos inconfesables. Este mecanismo inconsciente ha sido uno de los más populares del psicoanálisis, quizás porque es uno de los más extendidos. El Súper-yo actúa anulando al Ello. De este modo, el Yo puede llegar a padecer problemas neuróticos. Por ejemplo, tú puedes odiar a tu padre y no reconocerlo conscientemente, resultaría demasiado doloroso reconocerlo.

- **Racionalización o Justificación**

El Yo intenta explicar el Súper-yo con argumentos racionales. Es una especie de excusa del Súper-yo para no hacer caso a las fueras pulsionales: "si en el fondo es lo que quería"; "me ha venido bien el suspender esta asignatura " o bien, como la zorra ante las uvas inalcanzables: "no las quiero; no están maduras". Es un mecanismo que se suele utilizar, sobre todo, en la juventud y en la época adulta. La vida social y las relaciones humanas nos muestran numerosos ejemplos de este tipo de mecanismo:

- ✓ Cuando un padre, porque está nervioso, riñe a su hijo y argumenta que lo hace porque el hijo se porta mal.
- ✓ Cuando uno suspende un examen porque no va preparado y argumenta que las preguntas eran muy rebuscadas.

➤ **Negación de la realidad**

Consiste en negar un hecho real como consecuencia de la incapacidad del "yo" para poderlo asumir. Los refranes nos hablan de este mecanismo: "No hay peor ciego que el que no quiere ver". Sin llegar a estos límites, pero en el fondo, hacemos como los niños pequeños cuando hacen algo mal y dan la famosa respuesta: "yo no he sido".

➤ **Fantasia**

Es otra forma de negar la realidad, realizando en la imaginación lo que uno no puede hacer en la realidad. Es típico de la infancia y la adolescencia (es bueno). El tímido, por ejemplo, se imagina a si mismo plantando cara; el cobarde se convierte en héroe... Una buena muestra de esta tendencia son las "mentiras" que acostumbramos a decir cuando explicamos una cosa que ha pasado. Hay quien afirma que un 40% de nuestras afirmaciones son mentira.

➤ **Proyección**

Reflejar en el otro los sentimientos propios, los cuales por su naturaleza son insoportables para el Yo. Cuando un niño quiere pegar a otro y no se atreve, dirá: "Mamá, este niño me quiere pegar". La proyección se da, con frecuencia, en situaciones sociales afectivas, por ejemplo, en los celos. Tener celos, además de ser una muestra de posible inseguridad, es casi siempre un producto de la proyección. Pensamos que nuestra pareja nos puede ser infiel, porque en el fondo, nosotros lo hemos sido, o deseamos serlo.

➤ **Regresión**

Regresión significa retroceso; volver al origen. Psicológicamente, significa volver a una etapa anterior de la vida, en la cual el Yo estaba más protegido. Es un fenómeno típico de la infancia: un niño, cuando le nace un hermano, tiende a comportarse como si fuese más pequeño para recabar más cariño. Morderse las uñas, chuparse el dedo.

➤ **Sublimación**

Sublimar significa transformar una cosa. Aquí se trata de transformar lo instintivo (el Ello), en algo diferente que pueda ser aceptado por el Súper-yo. Nos enamoramos de un chico/a de nuestra clase, y no hacemos nada para conseguirla, a cambio, nos dedicamos a escribir poesías; esto

sería un caso de amor sublimado. Según Freud, en el origen de muchas obras de arte podríamos encontrar procesos de sublimación.

➤ **Compensación**

Se intenta compensar el fracaso de una actividad con el triunfo de otra. Sería el caso del mal estudiante que intenta triunfar en el deporte o en la relación con los demás; y a la inversa, el que fracasa en la relación con los otros e intenta compensarla estudiando.

➤ **Reacción**

Cuando algunos aspectos de la persona entran en conflicto con el Súper-yo, y son rechazados por ser considerados inadmisibles, puede producirse una "reacción" que consiste en el desarrollo de una conducta externa contraria al impulso o sentimiento rechazado: un tímido que se muestre muy "lanzado"; una persona agresiva que se muestre pacífica; el caso de los niños que están celosos de sus hermanos más pequeños y se muestran muy amables con ellos. Las personas que dicen, por ejemplo: "yo no me enamoraré nunca", en realidad están desarrollando una formación reactiva para evitar que se reproduzcan situaciones, que les han afectado con anterioridad de una forma negativa.

➤ **Desplazamiento**

Es uno de los mecanismos de defensa más utilizados, y como su nombre indica, consiste en trasladar una cosa de un lugar a otro. En este caso, se traslada un sentimiento de afecto, desde su lugar original a un sustituto capaz de recibirlo. Las personas que viven solas, por ejemplo, tienden a desplazar sus necesidades afectivas a un animal. Cuando nos enfadamos y rompemos expresamente algo, estamos desplazando la agresividad. El padre que pega a los niños porque se ha enfadado con la mujer, está desplazando también su agresividad, etc.

➤ **Conclusión**

Como vemos, los mecanismos de defensa representan la necesidad que tiene el hombre de decirse mentiras, para conservar su equilibrio psicológico. Si tuviésemos que resumir en una sola idea lo que es el psicoanálisis, quizás la mejor manera sería afirmar la importancia que tiene la sinceridad y la exteriorización de las emociones, precisamente, para conseguir esta armonía. <sup>(5)</sup>

**B.1.2.- Principales seguidores de Freud.**

• **Carl Gustav Jung**

Fruto de sus primeras investigaciones es el descubrimiento de los Tipos Psicológicos. Para Jung,

---

(5) FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Volumen XIV, Ensayo: "Pulsiones y destinos de pulsión", (trad. cast.: José Luis Etcheverry). Edición Amorrortu. Buenos Aires, 1985. Pág. 105-134 45

en el hombre hay dos actitudes básicas: la introversión y la extraversión, que determinan, con predominio de una sobre otra, la actitud vital de los individuos. La obra "Tipos psicológicos" (1920) es la primera gran aportación de Jung a la psicología. Según ella, todo individuo es función de su propio temperamento, en el que predomina uno de estos rasgos sobre el otro:

- El extravertido (motivado por factores externos) es vital y volcado hacia el exterior.
- El introvertido (motivado por factores internos) vive para su interior y se muestra concentrado.

Frente al inconsciente individual de Freud, Jung va a postular la existencia de un inconsciente colectivo común a toda la humanidad. Los antropólogos de la Escuela de Éranos (M. Elyade, K. Kerényi, G. Durand) continuaron las teorías antropológicas de Jung. Este inconsciente colectivo del que hablan estos autores se aprecia en que los símbolos de los sueños son comunes en las diferentes culturas y en las distintas épocas. También algunos de los mitos de las religiones se repiten en las diferentes culturas. La explicación para estos fenómenos, según estos autores, es que en lo más profundo de la mente humana se producen imágenes comunes a todas las culturas y épocas. A estas imágenes las denominan "Arquetipos".

- **Alfred Adler.**

Adler es el primer psicoanalista que atiende a las variables sociales presentes en el inconsciente. Adler, en lugar de insistir en la Libido como clave de acceso al

inconsciente, propone que son los factores sociales los que nos ocasionan traumas que reprimimos y contra los que utilizamos los mecanismos de defensa.

Adler se centra, sobre todo, en el sentimiento de inferioridad en el niño, que puede convertirse, por tendencias compensatorias en una supracompensación o complejo de superioridad. Si no se reacciona de esta manera, entonces el complejo de inferioridad conduce a la frustración y a la agresividad.

## **B.2. LAS TEORÍAS DEL RASGO Y DEL TIPO.**

Según estas teorías, todos los individuos pueden ser clasificados por sus rasgos de comportamiento o tendencias en un tipo o clase de individuos. Los individuos que pertenecen a un mismo tipo, tienen rasgos comunes y modelos de comportamiento semejantes.

- **Eysenck y Galeno**

Eysenck sigue las Teorías de Galeno, un pensador y médico del s. III., el cual distinguió cuatro tipos de personalidad o temperamento:

- **Sanguíneos:** los rasgos que caracterizan este tipo son la extraversión, la sociabilidad y la energía.
- **Flemático:** los flemáticos son introvertidos, ecuanímenes, serenos y tranquilos.
- **Coléricos:** los coléricos son excitables, agresivos e impulsivos.
- **Melancólicos:** son serios, rígidos e insociables.

Eysenck siguiendo a Galeno y bajo la influencia de C. G. Jung, describió cuatro tipos de la personalidad, de los cuales dos tienen un carácter patológico, mientras que los otros dos son tipos de la personalidad serios:

Los tipos de la personalidad patológicos o enfermos son:

- Los ansioso-obsesivos (los melancólicos de Galeno).
- Los histérico-psicópatas (los coléricos de Galeno).

Los tipos sanos de la personalidad:

- Son los introvertidos (los flemáticos de Galeno).
- Los extrovertidos (los sanguíneos de Galeno).

Los tipos patológicos o inestables se forman por la hipertrofia o desarrollo exagerado de las características de los tipos estables. Por ejemplo, los histérico-psicópatas serían la exageración de los rasgos de los extrovertidos, y los ansioso-obsesivos son la exageración de los rasgos intravertidos. <sup>(6)</sup>

## **2.1.2.2.- EL DELIRIO**

### **A.- DEFINICIÓN**

El delirio se define como una alteración de la conciencia con inatención acompañado de alteraciones cognitivas y/o

---

(6) (Eysenck, H.J. y Eysenck, M.W. *Personalidad y diferencias individuales*. Madrid: Pirámide. 1987. Pág.13

perceptuales que se desarrollan en un corto periodo de tiempo (horas o días) y fluctúa con el tiempo.

Los cambios cognitivos se manifiestan como alteraciones en la memoria, desorientación, agitación o habla confusa e irrelevante. Los cambios perceptuales se manifiestan como alucinaciones (usualmente visuales), ilusiones y/o delusiones.

El delirio a menudo se confunde con demencia, pero debe tomarse en consideración que la alteración cognitiva que se presenta en ambas es diferente.

La demencia se define como alteración en la memoria y la alteración cognitiva asociada a esta, se desarrolla en meses o aun años y empeora progresivamente.

Por lo anterior, el delirio es una entidad diferente a la demencia y su diagnóstico como entidad diferente es posible en la mayoría de los enfermos.

## **B.- PREVALENCIA**

Diferentes reportes indican que el delirio se presenta aproximadamente en el 80% de los enfermos internados en la UTI. A pesar de su prevalencia, el delirio no se diagnostica en el 66 a 84% de los casos, ya sea en la Unidad de Terapia Intensiva, urgencias o en los pisos hospitalarios. La prevalencia del delirio es mayor en personas de la tercera edad, sobre todo cuando son sometidas a múltiples procedimientos diagnósticos o terapéuticos.

El delirio es una de las tres áreas de mejora de calidad en los pacientes graves. El delirio es factor de riesgo independiente

para estancia hospitalaria prolongada, complicaciones e incremento en la mortalidad.

En pacientes internados en unidades de terapia intensiva médicas o coronarias el delirio es un predictor independiente de estancia hospitalaria prolongada y de mortalidad a unos 6 meses después del alta y después de haber hecho ajustes por edad, género, raza y gravedad de la enfermedad. El delirio predispone a los sobrevivientes de la unidad de terapia intensiva a déficits neuropsicológicos prolongados.

### **C.- CLASIFICACIÓN**

El delirio se clasifica de acuerdo al nivel de alerta y de actividad psicomotora. La clasificación clínica es:

- Delirio hiperactivo: se caracteriza por agitación, agresividad, inquietud, labilidad emocional, tendencia a retirarse sondas, catéteres y tubos.
- Delirio hipoactivo: se caracteriza por letargia, aplanamiento afectivo, apatía y disminución en la respuesta a estímulos externos.
- Delirio mixto: presenta características de los dos tipos de delirio.

### **D.- FISIOPATOLOGÍA Y FACTORES DE RIESGO**

El delirio en el enfermo grave es secundario al imbalance en la función de neurotransmisores que modulan el control de la función cognitiva, el comportamiento y el carácter. Los tres principales neurotransmisores involucrados son: dopamina, ácido gamma-aminobutírico y acetilcolina. Otros sistemas involucrados en la fisiopatología son: imbalance de serotonina,

hiperfunción de endorfinas, incremento de la actividad noradrenérgica central y lesión del sistema enzimático interneuronal. El imbalance de neurotransmisores está asociado con varios factores causales incluyendo reducción en el metabolismo cerebral, enfermedades isquémicas, sustancias tóxicas, síndrome de abstinencia de sustancias como alcohol y agentes sedantes e hipnóticos, hipoxemia, alteraciones metabólicas y la misma administración de medicamentos psicoactivos como benzodiazepinas y opioides.

Inouye desarrolló un modelo predictivo para delirio y dividió los factores de riesgo en dos categorías:

- Predisponentes.
- Precipitantes.

Los factores predisponentes se presentan en la admisión al hospital e indican la vulnerabilidad basal.

Los factores precipitantes incluyen estímulos nociceptivos o lesiones y/o factores relacionados a la hospitalización que contribuyen al desarrollo de delirio.

Los pacientes con alta vulnerabilidad desarrollan delirio ante el factor precipitante y son aquellos en los que se presenta el mayor imbalance de neurotransmisores, sobre todo cuando hay afección del sistema dopaminérgico o colinérgico. Las benzodiazepinas, opioides y demás medicamentos psicoactivos incrementan de tres a once veces el riesgo de desarrollar delirio; de estos, el que lo presenta con más frecuencia es el fentanil.

Los factores de riesgo para el desarrollo de delirio son: edad mayor de 70 años, transferencia de un asilo, antecedentes de depresión o demencia, antecedente de evento vascular cerebral y epilepsia, medicamentos psicoactivos, historia de alcoholismo, historia de ingesta de drogas ilícitas, hipo o hipernatremia, hipo o hiperglucemia, hipo o hipertiroidismo, hipotermia o fiebre, insuficiencia hepática o renal, antecedentes de insuficiencia cardiaca congestiva, choque séptico o cardiogénico, alimentación enteral, desnutrición, múltiples procedimientos invasivos y enclaustramiento.

#### **E.- VALORACIÓN DEL DELIRIO**

La valoración del delirio en el paciente grave además de la evaluación clínica cotidiana es mediante la escala CAM-ICU (Confusion Assessment Method) la cual ha sido validada en diferentes estudios.

Esta escala se adaptó para aplicarse en pacientes graves que no verbalizan como una modificación de la CAM original. Este instrumento puede ser aplicado aun en poblaciones selectas de pacientes graves y se aplica de una manera serial en la cabecera del enfermo por médicos y enfermeras.

La valoración del delirio con la escala CAM-ICU incorpora cuatro elementos claves a la CAM original:

1. Cambio en el estado mental o fluctuación de este.
2. Inatención.
3. Pensamiento desorganizado.
4. Nivel de conciencia alterado.

En la práctica clínica es recomendable iniciar la valoración con una escala de sedación, de estas, la escala de agitación-sedación de Richmond es la que se sugiere antes de la aplicación de la valoración y CAM-ICU. Todos los pacientes que tengan una respuesta mínima con escala RASS (Richmond Agitation Sedation Scale) de -3 a +4 serán valorados con la CAM-ICU.

Para la aplicación y valoración adecuada de la escala CAM-ICU deberá entrenarse al personal con el manual de entrenamiento. Una vez aprendido no lleva más de dos minutos su aplicación.

#### **F.- MANEJO DEL DELIRIO**

El primer paso en el manejo del delirio en el paciente grave es el diagnóstico temprano. Una vez que se detecta deberá determinarse la causa y los factores de riesgo para iniciar el tratamiento. Deberán de intensificarse las medidas preventivas una vez detectados los factores de riesgo.

El tratamiento se clasifica en:

- **No farmacológico**

- **Intervenciones específicas:**

Las estrategias no farmacológicas incluyen reorientación, estimulación cognitiva varias veces al día, protocolo para intensificar y adecuar la relación sueño- vigilia, movilización temprana, retiro temprano de catéteres, estimulación visual y auditiva, manejo adecuado del dolor, minimizar

en lo posible el ruido y luz artificial. Con estas intervenciones se reduce hasta en un 40% la incidencia de delirio. Deberá informarse a los familiares de estas alternativas de manejo e instruirlos en lo relacionado al delirio para que no cause ansiedad entre los familiares.

➤ Intervenciones generales

✓ Adecuar la sedación

Evitar sobredación, interrupción diaria de la sedación, evitar relajantes neuromusculares (obligan a sobredar), monitoreo de la sedación con una escala, adecuar dosificación y tiempo de aplicación de combinaciones de sedantes (midazolam- propofol con opioides)

✓ Traqueotomía temprana

Reduce la necesidad de sedación y mejora la capacidad de comunicación y la movilidad del paciente

✓ Optimizar el manejo del dolor

✓ Diagnóstico temprano, profilaxis y tratamiento de los síndromes de abstinencia (alcohol, nicotina, benzodiacepinas, opioides, etc.)

- **Farmacológico**

El tratamiento farmacológico deberá iniciarse cuando todos los factores de riesgo y disparadores han sido corregidos y se ha iniciado un programa no farmacológico intenso (control del sueño y dolor, cuarto iluminado, no ruido, etc.). Es importante reconocer que el delirio puede ser una manifestación de un problema que pone en peligro potencial la vida, como son: hipoxia, hipoglucemia, choque, etc. Deberá tomarse en cuenta que los medicamentos usados para el tratamiento del delirio tienen como finalidad mejorar la función cognitiva, pero tienen efectos psicoactivos, lo cual de manera paradójica puede afectar la función sensorial y promover una mayor alteración cognitiva. Por lo tanto, hasta tener pruebas firmes de su efecto benéfico estos medicamentos deberán ser utilizados de manera juiciosa, a las dosis más bajas posibles y por cortos periodos de tiempo. Deberán evitarse los cocteles sedantes a base de mezcla de benzodiazepinas, propofol y/o opioides. Las benzodiazepinas no están indicadas para el manejo del delirio, debido a que en estos casos predisponen a la sobredosificación, depresión respiratoria y exacerbación de la disfunción cognitiva.

Tienen un lugar terapéutico específico para el manejo del delirium tremens y otros estados de supresión a drogas asociadas a delirio hiperactivo. En ciertas poblaciones como es la de pacientes mayores de 60 años y con demencia, las benzodiazepinas aumentan la confusión y la agitación. A diferencia de opioides,

benzodiazepinas y propofol la dexmedetomidina se asocia menos a delirio en el postoperatorio, lo cual podría ser una alternativa adecuada para el manejo de la ansiedad en el postoperatorio.

En la actualidad no hay medicamentos aprobados por la FDA para el tratamiento del delirio. Las guías de la SCCM recomiendan al haloperidol como el medicamento de elección, recomendación basada en estudios no aleatorizados, series de casos y reportes anecdóticos. El haloperidol, es un butirofenona con efecto antimicótico. No suprime el reflejo respiratorio y actúa como antagonista dopaminérgico bloqueando al receptor D2, lo que favorece el control de patrones no estructurados de pensamiento, alucinaciones, además de tener un efecto sedante.

Ni el haloperidol u otros agentes similares (droperidol, clopromacina) han sido extensamente estudiados en los pacientes graves. Se recomienda iniciar con dosis bajas por vía intravenosa de haloperidol, 2.5 a 5 mg en intervalos de 20-30 minutos hasta lograr el control de los síntomas. En algunos pacientes se llegan a requerir dosis muy elevadas y aun infusión continua de 5 hasta 25 mg por hora.

Deberá monitorizarse estrechamente el intervalo QT, pues su prolongación por efecto del haloperidol puede inducir arritmias ventriculares del tipo de la taquicardia ventricular helicoidal. En enfermos con delirio hiperactivo grave y en riesgo se recomienda el uso simultáneo del haloperidol asociado a midazolam o

propofol. Los efectos adversos del haloperidol incluyen hipotensión, distonias agudas, efectos extrapiramidales, espasmos laríngeos, hipertermia maligna, efectos anticolinérgicos y disregulación del metabolismo de la glucosa y lípidos.

En un estudio de cohortes recientemente publicado se encontró que en 1,000 pacientes con ventilación mecánica de más de 48 horas de duración el haloperidol se asoció a una reducción en la mortalidad hospitalaria comparado a los que no recibieron este medicamento (20.5% vs 36.1%;  $p = 0.004$ ) el efecto protector del haloperidol se mantuvo después de controlar otros importantes factores pronóstico como edad, comorbilidades, puntuación de gravedad, disfunción de órganos y el diagnóstico de ingreso. A pesar de esto, estos hallazgos no prueban relación causa-efecto entre el uso de haloperidol y la reducción de la mortalidad, por lo que requieren confirmación en un ensayo clínico.

Nuevos agentes antipsicóticos como la risperidona, ciprazidona y olanzapina pueden emplearse para el manejo del delirio. El principio por el cual estos medicamentos podrían ser superiores al haloperidol especialmente en delirio hipoactivo y mixto es teórico y se centra en que no solamente actúa sobre receptores dopaminérgicos sino que también modifican la acción de neurotransmisores como serotonina, acetilcolina, y norepinefrina. Recientemente se ha publicado el primer estudio comparativo aleatorizado en el manejo del

delirio con neurolepticos en el que se comparó a la olanzapina con el haloperidol.

El estudio incluyó pocos pacientes y no fue de tipo ciego. Ambos medicamentos mostraron una eficacia similar aunque la olanzapina presentó menos efectos secundarios. Los nuevos antipsicóticos pueden ser una alternativa eficaz y se recomiendan en los casos en los que el haloperidol esté contraindicado o presente efectos adversos. Este es el primer estudio comparativo entre dos fármacos antipsicóticos llevado a cabo en enfermos críticos.

Se trata de un pequeño estudio, no aleatorizado y sin administración ciega, cuyos resultados solo pueden considerarse preliminares, sugiriendo que la olanzapina (o quizá algún otro de los nuevos antipsicóticos) puede ser una alternativa útil y segura en los casos en que el haloperidol esté contraindicado o presente efectos adversos. La principal limitación de los nuevos fármacos es su ausencia de disponibilidad parenteral, lo que restringe su uso a los enfermos que toleren la administración enteral.

Son necesarios más estudios que evalúen el papel del tratamiento farmacológico en el delirio en el enfermo crítico. <sup>(7)</sup>

---

**(7)** Manual Diagnóstico y Estadístico de los Desórdenes Mentales. Cuarta edición. Washington, DC: Asociación Americana de Psiquiatría, 1994, Pág.

## **2.2.- FUNDAMENTOS LITERARIOS**

### **2.2.1.- LA LITERATURA**

#### **2.2.1.1.- DEFINICIÓN**

La literatura es el arte que busca comunicar mediante imágenes verbales estéticas, aquello que refleja de la realidad (objetiva y subjetiva). El escritor plasma su concepción del mundo y su concepción artística en sus obras y siempre asume una posición consciente o inconsciente. <sup>(8)</sup>

#### **2.2.1.2.- FINES DE LA LITERATURA**

Según el estudioso Cesar Ángeles Caballero, la literatura persigue los siguientes fines:

- a) Despertar el criterio estético, instinto de lo bello, como facultad de sentir y apreciar la belleza, ya que la estética es el cabal y verdadero fundamento de la literatura.
- b) Aportar experiencias, vivencias, como función primordial, puesto que la literatura es una forma superior de conocimiento y también de acción ética social.
- c) Investiga e interpreta la biografía de las obras literarias y de sus autores, dilucidando la trayectoria de los escritores en el tiempo y en el espacio.
- d) Orientar el conocimiento de las escuelas y tendencias literarias así como de las generaciones literarias.
- e) Adquirir los fundamentos básicos para la valoración de las obras literarias. <sup>(9)</sup>

---

(8) CHAMORRO BALVIN, Sario. Teoría literaria. Edit. San Marcos. Lima. 1997.  
Pág. 19

(9) CHAMORRO BALVIN, Op. Cit. Pág. 21

### 2.2.1.3.- FUNCIONES

- a) **Función social:** la literatura como arte está al servicio de una determinada clase social.
- b) **Función estética:** las imágenes artísticas de las obras literarias deben procurar goce estético, sin oponer lo bello a lo verídico, sin resaltar lo falso; reflejando verídicamente la realidad, profundizando en su esencia social.
- c) **Función ética:** vinculada a la función estética, en cierto grado dependiente; lo bello y lo bueno implica también moral. La dialéctica de lo estético y lo ético es un principio capital de la literatura.
- d) **Función educativa:** surge de la fusión de lo estético y lo ético; el papel educativo de la literatura es, en esencia; ideológico, progresista, de adopción de una disposición a trabajar por el triunfo de la concepción científica del mundo sobre la ignorancia y superstición.
- e) **Función cultural:** es reflejo y prolongación de las funciones políticas e ideológicas de la obra literaria. Por supuesto, no corresponde a los requerimientos de todas las clases sociales; como se sabe, la literatura tiene sello de clase.
- f) **Función cognoscitiva:** la literatura es una forma de conocimiento de la realidad. Puesto que las representaciones artísticas-literarias reflejan verazmente la naturaleza y sociedad, adoptan un sentido cognoscitivo.
- g) **Función ideológica:** la esencia social de la literatura radica en su carácter clasista. Y como una forma ideológica es transmisora de ideas de distintos sistemas, ya sean políticos, morales, filosóficos, etc.

**h) Función lúdica:** papel subordinado que cumple la literatura; aunque existen obras creadas con este designio, de activar la conducta de los niños o de un sector de la población mediante la lectura de entretenimiento y de contenido lúdico. <sup>(10)</sup>

## **2.2.2.- LA OBRA LITERARIA**

### **2.2.2.1.- TITULO LITERARIO**

- **Título:** es la palabra o frase con que se enuncia o da a conocer el asunto de un libro, de un capítulo, etc.
- **Características:** el título debe tener las siguientes características:
  - Breve
  - Ágil
  - Verídico
  - Interesante
  - Importante
  - Reflejar el contenido del tema
  - Significativo <sup>(11)</sup>

**2.2.2.2.- TEMA Y ARGUMENTO:** el tema recorre toda la obra como un hilo invisible; mientras el argumento es una historia que sirve de pretexto para presentar o demostrar el tema, desde una perspectiva muy personal. Por ello es muy

---

**(10)** Ibid., Pág. 45- 48

**(11)** Ibid., Pág. 57-58

recomendable conocer el tema antes de escribir, y cuando analizamos, descubrimos ese hilo conductor. Repetimos. El tema invisiblemente recorre el argumento de principio a fin. <sup>(12)</sup>

**2.2.2.3.- LENGUAJE LITERARIO:** es aquel lenguaje que está constituido por figuras, imágenes y símbolos literarios. Reciben diversas denominaciones tales como: poético, metafórico, traslaticio, connotativo, figurativo, etc. <sup>(13)</sup>

#### **2.2.2.4.- ESTRUCTURA LITERARIA**

Raúl H. Castagnino, en su obra Sentido y estructura narrativa, nos explica que una obra literaria es "obra" o sea: resultado de trabajo, operación, arquitectura, construcción porque exhibe una forma externa sostenida por una estructura o forma interior que responde a un proceso de composición.

La obra literaria presenta una doble estructura a saber:

- Estructura externa
- Estructura interna. <sup>(14)</sup>

### **2.2.3.- LA CRÍTICA LITERARIA**

#### **2.2.3.1.- LA CRÍTICA**

La crítica debe convertirse en ciencia. Puesto que el objetivo de los estudios literarios es el mejor conocimiento de las obras, resulta que no hay que escribir una obra crítica como si se

---

(12) Ibid., Pág. 61

(13) Ibid., Pág. 91

(14) Ibid., Pág. 96

escribiera un poema, se debe intentar hacer sus conceptos unívocos y sus premisas explícitas, es preciso practicar la hipótesis y la verificación.

**A.- Características:** la ciencia literaria debe ser a la vez sistemática e interna.

- **Sistemática:** debe buscar regularidades estructurales. Su enfoque es externo.
- **Interna:** debe sacar sus principios de la literatura misma y acceder a la independencia, en vez de contentarse con el papel de colonia o de protectorado, sometido a una metrópolis poderosa.

Todo acercamiento externo desconoce necesariamente la especificidad de la forma literaria como del sentido poético, y se queda en la incapacidad de entender la relación compleja, a menudo contradictoria de la obra literaria con su medio.

El acercamiento interno, en cambio, sitúa la obra en el contexto que le es propio, el de la tradición literaria (para nosotros la de Occidente), con sus múltiples convenciones, sus maneras de significar y sus conjuntos de imágenes estereotipadas, que pasan casi intactos de una obra a otra.

Cuando leemos una obra, leemos siempre mucho más que una obra: entramos en comunicación con la memoria literaria, la nuestra propia, la del autor, la de la obra misma; las obras que ya hemos leído, y hasta las otras, están presentes en nuestra lectura, y todo texto es un palimpsesto.

## **B.- Los juicios de valor en el ámbito literario**

Inscribir el juicio de valor (“Este poema es bello”, “Esta novela es execrable”) en el programa de los estudios literarios es como hacer figurar en la propia Constitución, en calidad de objetivo de la sociedad, la felicidad de los ciudadanos: la felicidad es deseable, pero ese no es su sitio. El juicio de valor preexiste al trabajo del conocimiento, y le sobrevive; pero no se confunde con él y hay entre ambos solución de continuidad: el conocimiento está orientado hacia el objeto del estudio; el juicio, siempre y solo hacia su tema.

## **C.- Análisis crítico de las relaciones entre juicio y valor**

La obra de arte ya está lo suficientemente separada de los otros tipos de discurso, y su aprehensión, de los otros tipos de juicio, como para estar reservada únicamente a la contemplación desinteresada, que no puede ir más allá de la obra. Los textos literarios están, sin embargo, impregnados de ambiciones cognoscitivas y éticas; no existen solo para producir un poco más de belleza en el mundo, sino también para decirnos cuál es la verdad de este mundo y para hablarnos de lo que es justo e injusto. También el crítico por su parte, por su parte, puede formular juicios no solo estéticos, sino también juicios sobre la verdad y la exactitud de las obras.

### **2.2.3.2.- LOS MÉTODOS CRÍTICOS**

El método: es un medio de acercamiento a una verdad, donde no se presuponga la naturaleza de esa verdad.

## **A.- La nueva crítica**

La nueva crítica está propensa, como la antigua, a unir y a combinar a menudo varios acercamientos teóricos, según dosis diversas. Lo que llama la atención aún más, y establece un aire de parentesco entre todas las variedades de la nueva crítica (temática, marxista, psicoanalítica, estructuralista, semiótica, etc.), es por una parte lo poco que parecen importarle, en algunas de sus interpretaciones, el sentido manifiesto de sus textos., y por otra parte, su predilección por un lenguaje de especialidad impenetrable para el lector ordinario. La tendencia general que se manifiesta en nuestra época, sea la de hacer hincapié en la "organización interna de las obras" antes que en su "inscripción histórica", y que en esto resida el carácter general de la nueva crítica. Pero habría que advertir que la antigua crítica no era esencialmente histórica. Durante siglos ignoró prácticamente la historia; y, aun cuando se llamó historia literaria, no pudo descuidar las configuraciones de una obra o de una página, tomadas en sí mismas.

**B.- Las críticas externas:** diversos críticos de la crítica, condenan a la crítica reciente porque introduce conceptos exteriores (de sociología, de antropología, de lingüística, del psicoanálisis, etc.) al campo de la literatura.

La crítica utiliza siempre, es verdad, conceptos que aplica a los textos, y tal uso no es propio de la crítica moderna; toda crítica califica las obras que comenta según nociones importantes para el comentador. Esas nociones son, de alguna manera, la materia prima de la literatura, como del sentido común.

Una de dos: o se considera la literatura en un sentido estrecho, y entonces no se puede realmente decir que esas nociones pertenezcan a un campo tan delicado como el nuestro; o se considera en su sentido amplio, y por consiguiente caben en ella, también estas nociones de otros críticos.

**C.- La crítica estructural:** la crítica estructural, precisamente porque es "interna", quiere excluir de su objeto toda consideración acerca de la intención de la obra y toda relación entre esta y los valores sociales; dicho de otro modo, considera a la obra como un objeto, o también como una cosa, solo quiere enfocar la organización y la disposición de los materiales que la componen.

Ahora bien, si semejante exclusión le conviene al crítico, produce un grave perjuicio empírico al objeto empírico en sí, es decir a la obra, al imputarlo de algunas de sus propiedades esenciales. Pero, si es así- y volvemos a encontrar aquí la crítica dirigida por Bajtin a los Formalistas o a los Estructuralistas-, toda tentativa de suprimir o de ignorar el carácter intersubjetivo del mensaje literario corre peligro de ser, en su principio mismo un sinsentido

Querer estudiar a la obra como una combinación de materiales no tiene en sí nada de reprehensible, si esto quiere decir que todo elemento de la obra (todo "material") debe antes que nada relacionarse con sus demás elementos, ya que es sólo en su contexto donde logra un sentido. La exigencia se vuelve exorbitante solo cuando se conjuga con la ambición totalizadora de la cual tratamos antes. Una cosa es que las relaciones estructurales sean pertinentes; otra, que sean las

únicas en serlo, ya que se excluiría toda relación con el concepto sincrónico y, más allá, toda relación con los valores humanos.

#### **D.- La crítica del inconsciente (psicoanalítica)**

Es una crítica que privilegia el inconsciente en detrimento de la conciencia, que se propone sacar a la luz y privilegiar lo “impensado” del texto más que el de su autor.

El psicoanálisis literario no es más que una variante rejuvenecida de la crítica biográfica, cuyo error no consiste en establecer ciertos hechos, sino en atribuirles un papel desmedido, en reducir el valor del pensamiento a las causas que lo originaron.

Identificar algunas obsesiones, constatar las preferencias por tal o cual sustancia no es en sí un acto ilegítimo; sin embargo, se vuelve ilegítimo cuando conlleva la eliminación sistemática de toda referencia a las doctrinas profesadas por el autor, o cuando se acompaña hasta de su desvalorización manifiesta. Una exclusión de cualquier parte de la obra del autor es ya arbitraria; pero la denigración del pensamiento implica que se considera despreciable la libertad y la voluntad de la persona.

La jerarquía entre conciencia e inconsciente contradice un lugar común de nuestra época. Las imágenes no valen, en literatura, más que por las pasiones y los deseos que el yo tendencioso del autor les presta, y que no son sino otro nombre de su ideología. El universo está orientado por pensamientos y segundas intenciones.

## **E.- La crítica sociológica**

En esta forma de crítica se encuentra tematizada la relación entre literatura y sociedad. La crítica sociológica también corre el peligro de situar la autoridad exterior del sociólogo, o del comentador que se supone investido con ese derecho, por encima de la del autor, falseando por consiguiente el sentido de las obras. En lo que respecta al uso de la noción de clase en este tipo de crítica, su oportunidad puede variar según las épocas estudiadas.

Por lo tanto, nos vemos llevados a considerar, en las obras, menos las raíces que puedan tener en una clase social que el proyecto que sugieren, y la situación de ese proyecto en el conjunto del devenir social. Por otra parte, la construcción de cierto consenso ideológico en el seno de la sociedad aclara la existencia de un poder espiritual; permite comprender el papel de inspiradores y de guías que se atribuyeron los poetas del siglo XIX, escritores y pensadores, quienes formulan y son dueños de las diversas versiones de la ideología común. <sup>(15)</sup>

---

(15) TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Traducción de José Sánchez Lecuna. Editorial Paidós. Barcelona. 1991. Pág. 20-25

## 2.2.4.- INTERTEXTUALIDAD

### 2.2.4.1.- ORIGEN

La base del concepto "intertextualidad" es el carácter dialógico del discurso que proviene de Bajtin. Julia Kristeva se basó en las teorías del filólogo ruso para crear en 1967 dicho término. Bajtin nos habla de fuerzas centrípetas de la vida del lenguaje que actúan dentro de un plurilingüismo efectivo. El discurso literario no es un todo autónomo y cerrado sino un diálogo entre voces y el lector no es un ser pasivo sino que se convierte en un oyente activo.

La novela según Bajtin es una hibridación o mezcla de diferentes lenguajes sociales. El híbrido novelesco tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro ya que no tiene sentido estudiar la palabra desde su interior ignorando su orientación hacia afuera: "el prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo". <sup>(16)</sup>

### 2.2.4.2.- DEFINICIONES

El término intertextualidad se lo debemos a Julia Kristeva quien considera que: "Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto". <sup>(17)</sup>

- Según Génette, la Intertextualidad es la "relación de copresencia entre dos o más textos" o "presencia efectiva de un texto en otro".

---

(16) Bajtin, Mijail. Teoría y estética de la novela. (Traducción de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra), Madrid, Taurus, 1991. Pág. 66

(17) KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1*, Trad. José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, espiral/ensayo No. 25, Madrid. 1978. Pág. 190

Esta presencia puede darse de tres formas: cita, plagio o alusión.

- **Cita:** "forma más explícita y literal. Con comillas, con o sin referencia precisa".
  - **Plagio:** "forma menos explícita y menos canónica. Es una copia no declarada pero literal".
  - **Alusión:** "enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones".
- Según Riffaterre "Un intertexto es uno o más textos que el lector debe conocer para poder entender un trabajo de literatura en términos de su significado completo" <sup>(18)</sup>; entendiendo significante como el significado relevante para comprender el texto a un segundo nivel, el de la connotación.

El autor utiliza el término *silepsis* muy útil para el estudio de las relaciones intertextuales. Riffaterre diferencia entre un sentido literal y uno figurativo, lo semántico y lo semiótico. En tanto que el significado proviene de la semiosis y no de la mimesis, considera que la lectura tiene que apuntar hacia adentro y que la palabra tiene significado en la estructura del texto y en relación con las otras palabras.

---

(18) Riffaterre, M. "Respuesta obligatoria lector: el Intertextual Drive". En: M. Worton y J. Still (editores), *Intertextualidad: Teorías y Prácticas*. 1990. Pág.56

Según el autor, los textos literarios no se agotan en la denotación, sino que su intención de representación apunta a lo que no está dado, a un amplio universo de interrelaciones que carece de sentido sin un lector. Por tanto, considera la intertextualidad no tanto como producción sino como recepción: "Un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación y que es lo contrario de la lectura lineal".<sup>(19)</sup>

Sin embargo, el margen de acción del lector está limitado: "el texto deja a los lectores un pequeño margen y controla estrechamente la respuesta".<sup>(20)</sup>

Para concluir, Riffaterre refuerza la idea de que la intertextualidad no es un privilegio de la buena memoria o de la educación sino algo necesario para la decodificación del texto. En ese sentido él separa los conceptos de intertexto e intertextualidad, considerando al primero como un corpus de textos que vienen a la mente del lector cuando está leyendo y que varían con el tiempo, mientras que la intertextualidad no depende de esa cultura previa y tiene lugar en tanto el texto es una secuencia de presuposiciones, un encadenamiento de pistas a las que el lector debe dar respuesta y que dependen únicamente de la competencia lingüística. Por esa razón para Riffaterre las alusiones y las citas no son intertextualidad sino relaciones aleatorias que dependen de la experiencia del lector.

---

(19) Riffaterre, M. "*El intertextual inconsciente*". En: *Critical Inquiry* 13.1987. Pág. 371-385.

(20) Riffaterre, M. "La intertextualidad desconocida". En: *literatura* n°. 41.

- Iser Wolfgang utiliza un término muy útil para el estudio de la intertextualidad: el de "repertorio", es decir, la realidad extraestética que proporciona previamente al lector un saber determinado: las convenciones, normas, tradiciones, contexto socio-cultural, valores de la época y hábitos de percepción que permiten la descodificación del texto. Es decir: "Aquella parte constitutiva del texto en la que se supera la inmanencia del mismo".<sup>(21)</sup>

También debemos a Iser el concepto de "espacios vacíos" (Leerstellen) o lugares de indeterminación en los que se reclama la integración del lector. Ya Gadamer en "Texto e interpretación" nos habla de que la escritura debe abrir un horizonte de interpretación y comprensión que el lector ha de llenar de contenido.

- Jauss considera que: " La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento".<sup>(22)</sup>

Para Jauss la historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios tanto por el lector, por el crítico como por el propio escritor.

Así como Iser habla del repertorio, Jauss utiliza el término "horizonte de expectativas", lo que el receptor espera del texto teniendo en cuenta la poética inmanente del género, las relaciones con otras obras conocidas del entorno histórico y literario y la oposición entre realidad y ficción.

---

(21) ISER, Wolfgang. El acto de leer. Teoría del efecto estético. Madrid, Taurus. 1987

(22) JAUSS, H.R. "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria".

En: La historia de la literatura como provocación, Barcelona, Península. 2000. Pág. 137-193.

El texto puede cumplir las expectativas o frustrarlas, haciendo tambalear la moral canonizada.

#### **2.2.4.3.- REPRESENTANTES**

- **JULIA KRISTEVA**

Julia Kristeva, (1941 Bulgaria) es una filósofa, teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora francesa de origen búlgaro. Se educó en un colegio francés y luego estudió lingüística en la Universidad de Sofía. En 1966 se trasladó a París, estudió en la Universidad de París y en la École Pratique des Hautes Études, al tiempo que publicaba artículos en revistas como *Tel Quel*, *Critique* y *Langages*. Desde 1970 hasta 1983, formó parte del equipo de redacción de *Tel Quel*.

En la actualidad, enseña Semiología en la State University de Nueva York y la Universidad París VII "Denis Diderot". Su obra, de gran complejidad, se enmarca por lo general en la crítica del estructuralismo (neoestructuralismo y post-estructuralismo), con influencias de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, Freud y, ante todo, Lacan. Está casada con el escritor francés Philippe Sollers. Fue Julia Kristeva quien, a partir de las intuiciones bajtinianas sobre el dialogismo literario, acuñó en 1967 el término intertextualidad. Para esta autora "todo texto es la absorción o transformación de otro texto", lo que implica el reconocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario.

- **GÉRARD GENETTE**

Gérard Genette (París, 1930), es un teórico francés de literatura y poética, uno de los creadores de la narratología.

Genette, tras estudiar Letras, fue alumno de la Escuela Normal Superior y agregado de letras. Ya en 1967, fue nombrado profesor de Literatura francesa en la Sorbona. Más tarde, Genette ha sido director de estudios de la Escuela Práctica de Altos Estudios, siempre en París. Es codirector de la revista *Poétique*, que fundó, y de la colección de ese mismo nombre, esas publicaciones que tanto han hecho por renovar de raíz la crítica literaria.

Genette partió del estructuralismo, y se le asoció a ese movimiento impulsado por figuras como Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss, del cual adoptó el concepto de *bricolage*. Poco a poco, llegó a construir una interpretación propia de la poética y de la literatura fundamentada en la intertextualidad. Como crítico desempeña un papel fundamental en el avance de los estudios formales sobre la literariedad y es uno de los representantes más destacados de la *Nouvelle Critique*. Es una figura capital en la reintroducción en la crítica del vocabulario retórico, que hacia 1960 había sido del todo relegado, más allá de 'tropo', 'metonimia', que tanto han sido empleados por él.

A través de numerosos ensayos, ha estudiado el texto, los aspectos de su lenguaje, morfología, orígenes y mecanismos constitutivos.

- **MICHAEL RIFFATERRE**

Michael Riffaterre (1924, Bourgneuf, Creuse - 2006, Nueva York) fue un crítico literario francés influyente y teórico. Siguió un planteamiento general estructuralista. Es muy conocido en particular por su libro *Semiótica de la poesía*, y los conceptos de hypogram y silepsis.

- **WOLFGANG ISER**

Wolfgang Iser (1926 - 2007) fue un crítico literario alemán y teórico. Es conocido por su teoría del Acto de leer, dentro de la Teoría de la literatura. Junto con Hans Robert Jauss es considerado uno de los principales representantes de la teoría de la recepción, la cual propone tomar en cuenta la importancia del lector de la misma manera en que la crítica de la respuesta del lector.

- **HANS ROBERT JAUSS**

Hans Robert Jauss (Göppingen, 1921; Konstanz, 1997), fue un filólogo estudioso de la Literatura alemana y de las literaturas románicas, especializado en las literaturas medievales y en la francesa moderna. Se le considera uno de los "padres" de la Estética de la recepción.

## **2.2.5.- FUNDAMENTO TEÓRICO DE LOS TEMAS**

### **2.2.5.1.- EL EROTISMO**

- **EN BUSCA DE UNA DEFINICIÓN:**

Según Bataille el erotismo "difiere de la sexualidad de los animales porque la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y el terreno del erotismo es el de la transgresión de esas prohibiciones". Hay que tener en cuenta, no obstante, que si bien la sexualidad humana difiere de la animal, no la suprime (en realidad la supera, en el sentido hegeliano de negar conservando) sino que la mantiene como algo salvaje a lo que rodea de rejas, de tabúes, de prescripciones, de leyes, etc.

La sexualidad humana está construida en la sexualidad animal, y, por consiguiente, a pesar de todas las distinciones que pueden señalarse, en el fondo siempre hay el hacer de los animales que construyen el retorno del desenfreno sexual. Pero este desenfreno debe ser y es domeñado en aras de una utilización diferente de su energía: la del trabajo. Se domeña la sexualidad mediante un espeso conjunto de prohibiciones. La sexualidad, entonces, no tiene sino dos alternativas: o se somete al imperativo "civilizatorio" y acepta satisfacerse inocuamente en el marco total de las prohibiciones, o se transforma en erotismo, cuya principal característica es la de transgredir toda prohibición, hasta el punto de que puede decirse que sin prohibición no habría erotismo. Esto nos aleja, en un segundo momento, de lo que comúnmente se entiende por erotismo: la reducción de lo sexual a algo intrascendente.

No debe confundirse el erotismo con la llamada "libertad sexual", ni con la pornografía, ni con la difusión masiva de libros y folletos de "poses" sexuales. Lo cual no quiere decir, a la inversa, que el erotismo ignore la libertad y las poses, las utiliza, las conoce a todas perfectamente, pero va más allá. Tanto la libertad como las poses solo son momentos de una ascesis, participan, junto con un desenfreno rayano en la locura, de una retórica. También aquí, como en la retórica poética, la retórica tiene un carácter instrumental.

En ningún caso la retórica por sí sola puede realizarse como "obra". El conocimiento de todas las poses no es capaz de lograr el acto erótico. Tanto las poses más ingenuas como las más perversas necesitan, para adquirir carácter erótico, ser trascendidas por ese momento deslumbrante de la mente que Sade llamó "apatía". La fenomenología batailliana del erotismo demuestra que, en su esencia, el erotismo está vinculado con la sangre, que no hay erotismo sin sangre y lo que la sangre simboliza: la muerte. De allí la frase que repite insistentemente: "el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte".

El erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo (ser) y lo discontinuo (el sujeto) que experimenta el deseo de continuidad (que no puede sino ser deseo de muerte). El hombre, como ser separado o discontinuo, anhela y teme la continuidad: si prima el temor tenemos el tiempo profano, el tiempo común, cotidiano, sin relieve, sumido en un opaco y continuo deslizamiento sin alternativas; si prima el deseo, el terrible deseo de la continuidad que irrumpe a través del temor, entonces tenemos el tiempo sagrado, el tiempo de la transgresión y de la fiesta, del sacrificio y de la licencia sexual.

Bataille analiza tres tipos de erotismo: el erotismo de los cuerpos, el erotismo del corazón y el erotismo sagrado.

- **TIPOS DE EROTISMO:**

- a.- EL EROTISMO DE LOS CUERPOS**

El erotismo de los cuerpos consiste "en una violación del ser de los participantes": se trata de un movimiento donde la desunión de los cuerpos busca, mediante una desesperada unión, la continuidad del ser; busca, más allá de lo propio, de sí mismo, encontrar ese bloque originario indiviso que no puede ser logrado (porque sería morir: y morir es ya no lograrlo nunca) pero que nos brinda, en el límite, "en el punto donde se desfallece, su imagen, su presencia-ausente: "la pequeña muerte".

La violencia es el atributo de esta asesina voluntad de disolver lo constituido, de buscar lo continuo, por eso Bataille puede decir que "toda la puesta en marcha erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado", y en este sentido Sade, con su monstruosa exageración (y el erotismo siempre es exageración, incluso en la frialdad y el silencio) ilumina este aspecto sangriento. La desnudez, la obscenidad, las figuras del desenfreno, el sadismo y el masoquismo, son formas que adquiere esta soberana voluntad expresiva del deseo de muerte.

## **b.- EL EROTISMO DEL CORAZÓN**

El "erotismo del corazón" consiste en la búsqueda de la unidad, rota por la discontinuidad, mediante la pasión amorosa. Es también, por supuesto, "la búsqueda de un imposible", de allí que "lo que distingue la pasión es un halo de muerte". Se trata de unirse al ser amado. Se necesita tanto ser (amado), que es el único puente posible para salir de la angustiante soledad del ser humano, que ante la sola idea de perderlo surge el fantasma de la muerte como una realidad imperiosa: el objeto amado (la amada, el amado) es la imaginaria unidad buscada, y su ausencia marca la discontinuidad insuperable, la evidencia del ser solo, que a su vez, en retorno, agudiza hasta el límite el deseo de muerte.

Sin el amado la vida no vale la pena de ser vivida y es preferible morir: el amado es el común denominador que vuelve imaginariamente omnímodo al paciente-sufriente del deseo que a través de la pasión amorosa surge como deseo de vida mientras que es en realidad voluntad de muerte.

## **c.- EL EROTISMO SAGRADO**

El erotismo religioso (salvo Nietzsche, ¿quién ha visto como Bataille lo oculto detrás de los términos más prestigiosos de la jerga filosófica o teológica?) está también ungido al desenfreno de las poses y de los actos sangrientos. El "muero porque no muero", así como el desenfado de los gestos de las vírgenes en toda la iconografía religiosa, y los cuchillos de sílex

abriendo miles de pechos exaltados por la posibilidad de ofrendarse, o copas de vino y hostias que insisten sobre la historia con la pasión y muerte del mismo dios, no son sino los éxtasis de un movimiento trágico, de horror y sangre, recorriendo un trayecto que se extiende desde el homínido primitivo hasta las grandes civilizaciones actuales.

El sacrificio implica la muerte de la víctima (lo que es igual a la destrucción de un objeto) y la participación de los asistentes en un elemento sagrado: "Lo sagrado es justamente la continuidad del ser" que se revela (en un rito sangriento) mediante la muerte de un ser discontinuo, dice Bataille. En el fondo se rompe, mediante la violencia, una "discontinuidad". "La experiencia mística, en la medida en que tenemos fuerza de esperar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de la continuidad".

Y repite: "lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas". <sup>(23)</sup>

#### **2.2.5.2.- LA BELLEZA**

##### **a.- DEFINICIÓN:**

La belleza, en el objeto, es lo que lo designa para el deseo. Es su sentido. Constituye su valor.

---

(23) BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets, España, 2000.  
Pág. 9- 10- 11- 12

## **b.- ELEMENTOS QUE ENTRAN EN JUEGO EN LA APRECIACIÓN DE LA BELLEZA**

En la apreciación de la belleza humana, entra en juego la respuesta dada al ideal de la especie. Ese ideal varía según cuál sea la inclinación de quienes la aprecian. En ciertos casos, podemos creer que unos la aprecian como nosotros, pero la suposición es arriesgada.

Otro elemento que entra en juego en el reconocimiento de la belleza de un hombre o de una mujer, es que se le juzgue en la medida en que sus formas se alejan de la animalidad. La aversión de lo que, en un ser humano, recuerda la forma animal, es cierta. El valor erótico de las formas femeninas está vinculado a la disipación de esa pesadez natural que recuerda el uso de los miembros y la necesidad de un esqueleto, a la verdad fisiológica del cuerpo humano, y mejor responden a la imagen bastante extendida de la mujer deseable.

La imagen de la mujer deseable, la primera en aparecer, sería insulsa —no provocaría el deseo— si no anunciase, o no revelase, al mismo tiempo, un aspecto animal secreto, más gravemente sugestivo. La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas; justamente, sus partes pilosas, sus partes animales. El instinto inscribe en nosotros el deseo de esas partes. La belleza negadora de la animalidad, que despierta el deseo, lleva, en la exasperación del deseo, a la exaltación de las partes animales.

### **c.- LA OPOSICIÓN EN LA BELLEZA ENTRE LA PUREZA Y LA MANCHA**

Si la belleza, cuyo logro es un rechazo de la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal. Es deseada para ensuciarla. No por ella misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla.

La belleza humana, en la unión de los cuerpos, introduce la oposición entre la humanidad más pura y la animalidad repelente de los órganos. De esa paradoja de la suciedad que en el erotismo está en oposición a la belleza, los Cuadernos de Leonardo da Vinci dan esta expresión sorprendente: "El acto de apareamiento y los miembros de los que se sirve son de una fealdad tal, que si no hubiese la belleza de las caras, los adornos de los participantes y el arrebatado desenfrenado, la naturaleza perdería la especie humana". Leonardo no ve que el atractivo de una cara bella o de un vestido bello actúa en la medida en que esa cara bella anuncia lo que el vestido disimula. De lo que se trata es de profanar esa cara, su belleza. De profanarla primero revelando las partes secretas de una mujer, y luego colocando ahí el órgano viril. Nadie duda de la fealdad del acto sexual. La fealdad del apareamiento hace entrar en la angustia. Que situaciones y costumbres varíen según los gustos, no puede hacer que, de manera general, la belleza de una mujer no concurra a hacer sensible -y chocante- la animalidad del acto sexual. Nada más deprimente, para un hombre, que la fealdad de una mujer, sobre la cual la fealdad de los órganos o del acto no se destaca. La belleza es importante en primer lugar por el

hecho de que la fealdad no puede ser mancillada, y que la esencia del erotismo es la fealdad. Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha. <sup>(24)</sup>

#### **d.- LA BELLEZA COMO UNA EMOCIÓN ASOCIADA AL DESEO DE PROTECCIÓN**

Los rasgos y las expresiones infantiles son pues importantes para sugerir la emoción con el deseo de protección. Pero esta igualmente la voz. Esta debe ser dulce, agradable como la de un niño. Una voz ronca como la de muchas o muchos fumadores no hacen pensar en el niño. La ropa igualmente debe gustar al ojo y al corazón. Un golpe tal que se ve en los jóvenes (una minifalda no hace más que evocar las largas piernas de la adolescencia). La dureza y la elasticidad de los tejidos son cualidades primarias del niño y forman parte de la belleza. Ser bello y ser bella puede costar caro.

La belleza, todo el mundo lo sabe, no es eterna. Pero la belleza igualmente tiene edad. En fin el deseo de ser bello más bien de ser admirado a admirada exprime después de algunos un gran deseo de ser amado o amada. Este deseo de ser amado o amada todavía más es el mensaje final que quieren hacer pasar los adeptos del culto de la belleza. Todo el mundo ama a los niños y desea protegerlos: esto es innato. <sup>(25)</sup>

---

**(24)** BATAILLE, Georges. *El erotismo Edit.* Tusquets, España, 1997. Pág. 107-108

**(25)** AMIGO, Adolfo. *¿Qué es la belleza?* Revista entre médicos, mayo 2010. Pág. 6 - 7

### 2.2.5.3.- LA VEJEZ

Según Cicerón (2005). La vejez puede ser más agradable que odiosa! Igual que los ancianos sabios disfrutan con los jóvenes mejor preparados y son venerados y queridos por la juventud, y la vejez se hace más llevadera, igualmente los jóvenes disfrutan de los consejos de los ancianos y se dejan guiar para adquirir experiencias. Yo reconozco que soy más feliz con vosotros, que vosotros conmigo. Sin embargo podéis constatar que la vejez, no solo no es debilitada y vulnerable, sino que por el contrario, la vejez es laboriosa y lleva siempre algo entre manos con igual inquietud que en las etapas anteriores de su vida. ¿Y qué decir de los ancianos que estudian cosas nuevas de interés para ellos? El ilustre Solón, dice él mismo en sus versos, que cada día que envejece aprende algo.

Yo mismo, ya anciano, he estudiado griego y lo domino. Puse tanto empeño en ello que no hacía otra cosa día y noche que estudiar griego. Os cuento esto de mí para que os sirva de ejemplo. Cuando oí contar que Sócrates aprendió a tocar el arpa, ya anciano, quise hacer yo lo mismo y trabajé con ahínco en el aprendizaje de la lengua griega. <sup>(26)</sup>

#### a.- El amor en la vejez

El amor es el arma que derrota a la soledad y permite que los ancianos sigan la lucha por una vida plena y digna. El amor en la etapa de la tercera edad es un amor con fe, con razones para existir fuera de sí mismo, para crecer y para seguir sintiendo.

---

(26) CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre la vejez*. Traducción. Rosario Delicado Méndez. Edit. Tal- Vez.Madrid.2005. Pág. 15.

Los sentimientos de los ancianos son valiosos pues buscan la unión con otra persona para evitar la soledad. Es un amor donde impera el cariño, el compañerismo y la convivencia con otro ser humano que busca sentirse necesitado. Es el tipo de amor que Erich Fromm fomenta: el amarse y así poder dar "cuidado, responsabilidad, respeto y conocimiento". Las personas maduras tienen la capacidad de saber amar pues tienen experiencia, saben actuar correctamente y son honestos consigo mismos. La tercera edad es la mejor etapa para dar lo mejor de sí a otra persona que necesita ser conocida, respetada y cuidada. <sup>(27)</sup>

#### **b.- Los abusos en la vejez**

Disfrutar de una vejez tranquila y cómoda es el objetivo de los ancianos. Sin embargo, existen problemas como la poca estimación, la falta de una red de apoyo y los ingresos bajos insuficientes o inexistentes, que causan malos tratos y hostilidad verbal. La ansiedad por ser víctima de robo, de golpes, de burlas y de asesinato es dañina pues no hay manera de medir la vergüenza, la tristeza y la desesperanza que traen consigo todas estas vilezas. El abuso (financiero, psicológico y el abandono) a las personas de la tercera edad es indicio de la falta de interés y la desprotección a los más desvalidos por la sociedad en general. <sup>(28)</sup>

---

**(27)** ESPARZA, Araceli. *La vejez como tema en la novelística de Gabriel García Márquez*. Texas Tech University, Mayo2009. Pág. 136

**(28)** ESPARZA, Op. Cit. Pág.152

Aunque los diferentes estudios sobre sexualidad en la vejez toman como muestra personas mayores de sesenta o sesenta y cinco años, lo cierto es que esta edad responde más a un criterio arbitrario donde se conjugan razones sociales y políticas (ejemplo, la jubilación). A nivel fisiológico, dentro de este intervalo de edad ya se han asentado una serie de cambios, pero hay que subrayar que no existe una edad real que sirva de barrera para separar adultos y viejos. El proceso de envejecimiento sexual se inicia mucho antes y tiene una evolución lenta y continua, con una gran variabilidad interindividual.

En la mujer, la etapa biológica que representa la menopausia, y en concreto los años posmenopáusicos, señalan el fin de los estados procreativos y, por tanto, una transición a otra fase en el ciclo biopsicosocial de la vida, creando nuevas condiciones para la actividad sexual. Los cambios más bruscos acontecen en la vagina, como consecuencia de la disminución de estrógenos. Para el hombre el proceso es más regular, los cambios más importantes afectan a la capacidad de erección, frecuencia del coito y duración del periodo refractario.

Estas nuevas condiciones fisiológicas, propias del proceso de envejecimiento sexual, en sí mismas no suprimen la necesidad y la capacidad para la actividad sexual.

En el hombre, la inseguridad y la ansiedad son los aspectos que más pueden interferir en su actividad sexual, lo que refleja una falta de conocimiento y/o no aceptación de los procesos de envejecimiento. El hombre que a la edad de 65 años comprueba que tarda más tiempo en alcanzar la

erección, puede atribuir estos cambios a una falta de potencia, cuando es simplemente un cambio fisiológico del envejecimiento, no más o menos sorprendente que el hecho de que no tenga la misma fuerza física que tenía a los veinticinco años.

Es necesario que las parejas no se sientan limitadas en su sexualidad, que conozcan el uso de otras técnicas. Las relaciones sexuales exigirán más tiempo, más compenetración, pero esto 'no tiene por qué limitar a la pareja, más bien ofrece la ventaja de alargar el disfrute, la comunicación y la interdependencia. En definitiva, los cambios normales fisiológicos que acontecen en la vejez no son un hándicap para la actividad sexual. Sin embargo, esta nueva situación conlleva una readaptación y asimilación en la que están implicadas otras variables, como a continuación veremos, que serán las que en última instancia determinen el cese o el mantenimiento de esa actividad. <sup>(29)</sup>

#### **2.2.5.4.- LA MUERTE**

- **La inexistencia de la muerte desde una perspectiva posmoderna**

Dentro de una concepción dualista, la muerte se define por contraposición a la vida. La vida como una realidad de la que se tiene experiencia inmediata aquí y ahora, y la muerte como negación de aquella y de la que no existe ninguna experiencia.

---

**(29)** BUENDÍA, J., *Envejecimiento y Psicología de la Salud*. Editorial Siglo veintiuno de España. S.A. 1994. Pág. 156-157

La mayoría de las religiones, o de las culturas basadas predominantemente en creencias religiosas, consideran a la muerte como una plataforma hacia otras vidas y no la reconocen jamás como un final real. Para la cultura egipcia antigua, por ejemplo, la muerte consistía en una separación de los elementos materiales y espirituales del individuo. Suponían que “el alma” necesitaba de la conservación del cuerpo para sobrevivir y así en los primeros tiempos los cadáveres eran enterrados en pieles y rodeados de elementos que podían servirles en la vida de ultratumba; posteriormente se usaron suntuosos sepulcros y complicados ritos descritos en su “Libro de los Muertos”. De esta misma manera, la mayoría de las religiones orientales creen que el hombre obra más allá de la muerte.

El nacimiento y la muerte no delimitan la vida humana. Antes de nacer existe el complejo de antepasados y la vida post mortem se concibe desde una modalidad poco elaborada o sombría que salva la idea de supervivencia hasta la concepción minuciosamente elaborada y ya señalada del reino de los muertos de los egipcios. Todas estas ideas pueden encuadrarse en el modelo arqueológico del hombre arrastrado por el tiempo hacia el futuro, pero con su vista y anhelo puestos en el regreso al pasado. El hombre de cara al origen y de espaldas al fin. En definitiva, en múltiples ejemplos como estos, cada cultura ha preferido considerar una vida después de la muerte en lugar de aceptar la muerte después de la existencia terrena.

A pesar de su tradicional formación judeocristiana, la sociedad occidental actual se unifica en una respuesta habitual de vergüenza ante la muerte. Al admitirla pareciera

que acepta un fracaso en el mandato social de ser felices y tener éxito. La muerte, inevitable en la existencia humana, se convierte así en un acontecimiento absurdo soportado con ignorancia y pasividad. Y si en una visión universal del hombre, la existencia del mal, o la inexistencia del alma ya no le dieran sentido, la muerte perdería toda comprensión y justificación.

Es justamente esta pérdida de sentido que hace que el temor a la muerte sea difícilmente manejable. Seguramente, quienquiera que fuese preguntado acerca de qué es la muerte, invariablemente respondería de acuerdo con sus creencias y enseñanzas, pero cualquiera que fuera la respuesta se encontrarían pocos encuestados en condiciones de aceptarla sin objeciones ni miedos. A pesar de que el temor a la muerte parece ser más reciente, ya en el siglo XVIII Jean J. Rousseau sentenciaba: "Aquel que afirma que no tiene miedo a la muerte, miente. Todos los hombres temen a la muerte. Esta es la gran ley de los seres sensibles, sin la cual, toda la especie humana sería rápidamente destruida". Pero esa muerte a la que se teme, ¿es la muerte propia o la muerte del otro? Cicerón decía que la vida de los muertos es puesta en la memoria de los vivos. <sup>(30)</sup>

---

(30) BUENO, Alfredo. *Pequeño ensayo sobre la muerte*. Revista argentina de cardiología / VOL 76 Nº 5 / septiembre- octubre 2008 .Pág. 3-4

## 2.2.6.- FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LOS PERSONAJES

### 2.2.6.1.- CONCEPTO

Desde el punto de vista semántico, la palabra personaje, como precisa Robert Abirached citando el *Diccionario Littré*, ha sido utilizada para nombrar a seres humanos antes de ser aplicada a la vida artística. En sus orígenes designaba una dignidad o un beneficio eclesiástico; luego, una persona importante y famosa; en tercer lugar a una “persona ficticia, hombre o mujer, que actúa en una obra dramática”. Antes de ser aplicada al poema narrativo y a la novela, se usará en pintura o en tapicería para remitir a las figuras de las historias representadas en ellas. <sup>(31)</sup>

### 2.2.6.2.- DIFERENTES CONCEPCIONES DEL PERSONAJE

El sentido de la palabra “personaje” en el universo novelístico no ha sido idéntico en todas las épocas y las escuelas literarias, así: En la *Poética*, Aristóteles considera la literatura como una mimesis, o sea, una representación del mundo real. El personaje, desde esta perspectiva, es el reflejo exacto de una persona de carne y hueso que se puede localizar en el mundo. Cuando sentencia que,

*“Los que imitan mimetizan a los que actúan, y éstos necesariamente son gente de mucha o de poca valía (los caracteres casi siempre se acomodan exclusivamente a estos dos tipos, pues todos difieren, en cuanto a su carácter, por el vicio o por la virtud)”* <sup>(32)</sup>

---

**(31)** ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, trad. Borja Ortiz de Gondra, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España. 1994. Pág.15

**(32)** ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, ed. Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1984. Pág. 61-62

enuncia explícitamente la idea según la cual la obra artística está hecha a imagen del mundo. Dicho de otro modo, lo que Aristóteles llama “actantes”, “actores”, “dicentes” o “locutores” encarnados por el héroe, son los elementos textuales que constituyen el calco de referentes o figuras extra-textuales y, por ende, convierte la obra en un espejo de la sociedad. Esta es la idea que se atribuía al héroe clásico y que ha estado vigente hasta la creación de la novela decimonónica.

En cuanto a los formalistas, ellos se oponen a la visión aristotélica y valoran menos al personaje en la trama que a la acción en sí misma. El personaje es un ingrediente secundario que sirve solo de apoyo al desarrollo de la acción sin ser, por lo tanto, un elemento *sine qua non*. Tienen un estatuto puramente “funcional”, pues, son participantes o “actants” y no “personnages”.<sup>(33)</sup> En efecto, Boris Tomachevski, afirma en su *Teoría de la literatura*:

*“El héroe no es un elemento necesario de la fábula, que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización material en una trama, y es por una parte un medio para enlazar los motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos”.*<sup>(34)</sup>

Una gran mayoría de los estructuralistas a partir del año 1960,

---

(33) CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990. Pág. 119

(34) TOMACHEVSKY, Boris. *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982. Pág. 206

es decir, cuarenta años después de los formalistas, en general aceptan la misma definición al personaje.

Greimas clasifica los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen. Los partidarios de la teoría greimasiana consideran al "personaje" como un concepto vacío, inconcebible e inútil. En efecto, esta palabra no existe en semiótica narrativa; desaparece en beneficio de palabras como "actante", "actor", "papel" y "figura".

En la llamada novela realista, el personaje fue asimilado a un ser humano; era el retrato fiel de un hombre pudiente o la representación de la sociedad burguesa. Pierre Georges Catex, el prologuista de *La comedia humana*, novela que figura en la cima del realismo europeo, afirma:

*Le personnage exprime la volonté d'une époque et c'est sur cette vérité d'ensemble, non sur des individus, que ce romancier a voulu porter témoignage en se donnant comme l'historien des mœurs de son temps.*<sup>(35)</sup>

De hecho, el personaje es una entidad que los escritores abanderados del movimiento realista del siglo XIX manejan a su antojo para que actúen casi como autómatas. Por su parte, los partidarios de la nueva novela francesa y los escritores ingleses del principio del siglo XX se empeñarán más bien en "independizar" al personaje de la tutela de la omnisciencia del narrador.

---

(35) BALZAC, Honoré de. *La Comedia Humana*, París, Seuil, 1965. Pág. 9

Todos los escritores adscritos a esta escuela, como Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Ollier, Claude Simon, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, destruyen las bases de la novela tradicional y proclaman la “muerte” del personaje, dando así la espalda a un planteamiento antropomórfico del mundo en el universo novelesco.

En la óptica de la nueva novela francesa, resulta inadmisibile la descripción de los personajes mediatizados por los prejuicios ideológicos.

No está de más recordar que la irrupción de la nueva novela se produce simultáneamente al advenimiento de nuevas técnicas cinematográficas proporcionadas por “una nueva oleada” de cineastas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Las películas de estos ofrecían, entre otras novedades, una banda sonora en la que ya no había una estratificación entre las voces. El resultado es que el espectador no podía escuchar ni determinar a los actores principales en presencia, pues, todo estaba desorganizado. La consecuencia directa de este fenómeno en el marco de la creación novelística europea, y española en particular, se nota en el realismo social o neorrealismo de los años cincuenta.

En efecto, en ciertas novelas, entre las más representativas *El Jarama* (1955), de Rafael Sánchez Ferlosio; *Central eléctrica* (1958), de Jesús López Pacheco, o *Lamina* (1960) de Armando López Salinas, la narración no deja emerger la figura de un determinado protagonista, sino que la diluyen en el conjunto de los personajes de la obra, de tal modo que no se puede hablar de un personaje preciso que se distinga de los demás por el papel que desempeña en la obra, sino de “*personaje colectivo*” o “*personaje*

masa”, según la denominación de Santos Sanz Villanueva.<sup>(36)</sup>

Además, urge puntualizar que no solo los partidarios de la nueva novela francesa manifestaron abiertamente el deseo de sustituir el modelo “pantomímico” del personaje decimonónico por un personaje dinámico y autónomo; los escritores ingleses y norteamericanos, como en el caso de Virginia Woolf, James Joyce y Forster, ya habían desarrollado esa concepción elaborando sus obras con personajes que se perfilan a lo largo de la novela.

Franco Brioschi y Constanzo di Girolamo, recuerdan la línea evolutiva del personaje novelesco hasta la actualidad:

*“Al héroe clásico, cuyas acciones no son otra cosa que la manifestación externa de lo que es de manera inmutable, ha sucedido el héroe de la novela, que desprovisto de una esencia, evoluciona, se transforma, se construye. En fin, el personaje hombre ha cedido el puesto al personaje partícula: una suma de percepciones, de eventos y de actos que ya no se saldan con un destino reconocible, en un acontecimiento portador de sentido”.*<sup>(37)</sup>

---

(36) Santos Sanz Villanueva, al hablar de este tipo de personaje en *El Jarama*, saca a colación la peculiaridad de la novela de Rafael Sánchez Ferlosio. Frente a la novela del héroe, y a la novela de la individualidad burguesa, Ferlosio ha hecho que ninguno de sus personajes sobresalga, que el héroe sea el hombre masa, y para ello ha empleado una técnica objetiva que permite, en palabras de José María Castellet, el acceso ‘de un grupo social determinado a la categoría de protagonista de la novela’. SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Vol. I, Madrid, Alhambra, 1980. Pág. 355-356

(37) BRIOSCHI, Franco y CONSTANZO DI GIROLAMO, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988. Pág. 228

### 2.2.6.3.- TIPOS DE PERSONAJES

Atendiendo a diversos criterios, se han hecho diferentes clasificaciones de los personajes. Así:

- **Según su profundidad psicológica:** se puede distinguir entre:

**a) Los personajes planos (*flat*):** se caracterizan por estar contruidos en torno a un rasgo o cualidad que los individualiza y los acompaña a lo largo de todo el texto, otra característica de esta clase de personajes es que no cambian con el desarrollo de la acción. El personaje plano, por tanto, es casi siempre un personaje tipo que con frecuencia tiende a la caricatura; como consecuencia de ello, es fácilmente identificado y recordado por el lector.

**b) Los personajes redondos (*round*):** se caracterizarían por comprender más de un rasgo o cualidad, y porque evolucionan a lo largo del desarrollo de la acción. De ello se derivaría su capacidad para sorprender al lector, que Forster considera fundamental para distinguir los personajes redondos de los planos. <sup>(38)</sup>

Según Forster el personaje plano es simple y no cambia, mientras que el redondo es complejo y evoluciona con el desarrollo de la acción; sin embargo, hay también personajes simples que evolucionan y personajes complejos que no cambian.

---

(38) "La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo, pero es plano." (FORSTER, E. M., Aspectos de la novela, Madrid, 1977. Pág. 84)

- **Por la complejidad y la evolución:** se pueden distinguir entre:

**a) Personajes unidimensionales o simples:** se caracterizan por estar constituidos por un conjunto muy reducido de rasgos, o por un rasgo dominante junto con algunos otros secundarios.

**b) Personajes multidimensionales o complejos:** están constituidos por un conjunto amplio de rasgos, que los definen en sus diferentes aspectos y les confieren una mayor profundidad.

Relacionada en parte con la anterior, está la distinción entre:

**Personajes opacos:** determinadas facetas permanecen desconocidas para el lector por la ausencia de la información relativa a ellas,

**Personajes transparentes:** no encierran ningún misterio, al resultar convenientemente explicados a lo largo del texto. <sup>(39)</sup>

- **En función de la coherencia u homogeneidad entre sus rasgos:** se puede distinguir entre:

**a) Personajes homogéneos:** cuando existe mayor coherencia entre los rasgos.

---

(39) PFISTER, M. Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984. Pág. 11-32

b) **Personajes heterogéneos:** cuando esa coherencia no se da, pudiendo incluso, en el caso extremo, llegar a ser los rasgos contradictorios entre sí. <sup>(40)</sup>

- **Por su cambio o evolución:** podemos hablar de:

a) **Personajes estáticos:** son aquellos que no cambian a lo largo de la obra, o lo hacen mínimamente, y

b) **Personajes dinámicos:** son aquellos que experimentan algún cambio importante de cualquier tipo, que afecte a su status social o económico, nivel cultural, aspecto físico, carácter, etc. <sup>(41)</sup>

#### 2.2.6.4.- FORMAS DE CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

Dos son las modalidades básicas que presenta esta técnica:

- **CARACTERIZACION DIRECTA:** consiste en la descripción estática de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para que quede así enmarcada una radiografía operativa del personaje en cuestión y entender; por tanto, su devenir y comportamiento a lo largo de la historia ofrecida por el narrador.

---

(40) PFISTER, M. Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984. Pág.29

(41) BOBES NAVES, M. C., Teoría general de la novela, Semiología de "La Regenta", Madrid, Gredos.1985. Pág. 95

Este tipo de caracterización se construye dentro del discurso con este único fin caracterizador y definidor del universo individualizador del personaje. Se presenta, a su vez, mediante dos operaciones: si el proceso expositivo lo realiza el propio personaje, se denomina autocaracterización: <sup>(42)</sup>

*“Durante el periodo de instrucción a los reclutas nos quitaban el nombre y lo sustituían por un sistema de matrículas parecido al de los cohetes primitivos. Yo me llamaba J-54. El miedo experimentado una y otra vez en el sueño no era un miedo imaginario, como el que siente uno al soñar que se ahoga o que se despeña por un precipicio. Era un miedo real, un instinto preservado en la inconsciencia: hubo un día, hace ahora casi trece años, en que yo sentí que mi vida verdadera, se estaba volviendo imaginaria, en que dejé de ser quien era hasta un poco antes para convertirme en un soldado, una casi sombra en la que difícilmente me puedo reconocer cuando recuerdo con detalle los peores días o miro alguna foto de entonces, la de mi carnet militar, por ejemplo: el pelo muy corto, casi al rape, la barbilla alzada, con una falsa jactancia, cuello duro del uniforme abotonado, los dos rombos del escudo militar cosidos por mí mismo a las solapas unos minutos antes de que nos tomaran la fotografía, una tarde nublada y ventosa de otoño, en octubre, en 1979, una de las tardes más tristes de mi vida [...]*

---

(42) Los géneros y modelos literarios mediante los que el propio personaje se autocaracteriza vendrían a ser los siguientes: autobiografía, diario, novela epistolar, memorias, la denominada novela lírica, la literatura de viajes, el ensayo, y las confesiones. Además puede recurrirse a técnicas como el monólogo interior, el flujo de conciencia, etc.

*Me habían despojado de mi nombre, de mi ropa y de mi cara de siempre, y cada mañana, al emprender la travesía sórdida y disciplinaria de las horas del día, cuando me miraba en el espejo del lavabo, tenía que acostumbrarme a la mirada y a los rasgos de otro, un recluta asustado al que ya le costaba trabajo reconocerse en la memoria de su vida anterior”<sup>(43)</sup>*

En tanto que si la información la filtra otra entidad de la narración –narradores, otros personajes <sup>(44)</sup>, etc.-, nos encontramos ante una *heterocaracterización* (obviamente, en este segundo caso, las consecuencias de la carga informativa ofrecida suelen variar en razón a la mayor o menor subjetividad e intencionalidad del foco y de la perspectiva desde la que se hace o se proporciona aquella):

*Llegué ayer por la tarde a esa de las cuatro (las tres de la tarde para ti en Inglaterra, mi amor) y fui recibido en la Estación Central por Billinetti, el ayudante de mi predecesor, como recordaras.*

---

**(43)** Muñoz Molina, A. *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara. 1995. Pág. 13-14. Con respecto al caso del ejemplo de Muñoz Molina, debe resaltarse, como variante singular de este tipo de caracterización, la utilización paratextual, al comienzo de la novela, de una fotografía del propio autor en uniforme militar que, ya de por sí, explicita el ejercicio de narrar la alineación de la vida soldadesca que es lo que, en realidad, desarrolla el novelista.

**(44)** En este caso la información se ve condicionada por el ‘campo visual’ del personaje-narrador, el cual ha de limitarse a reflejar básicamente el comportamiento y palabras del personaje descrito (aunque también pueda acudir a otras fuentes como testimonio de terceros, documentos o escritos encontrados, etc. La imagen final del personaje depende en este caso no tanto de la disponibilidad de información sino, en especial, de la ‘actitud’ del narrador hacia él” (Garrido Domínguez, A., *Sobre el relato interrumpido*. Revista de Literatura, vol. 100, 1996. Pág. 90).

*Es un poco mayor de lo que yo esperaba por cuanto Pelcher y Fitch decían de él. Imagínate a un italiano pequeño y regordete de unos cuarenta años, de pelo increíblemente negro y ondulado, con canas en las sienes y dientes similares a lo que suelen verse en los anuncios de pasta dentífrica.*

*Viste de un modo muy elegante y lleva un anillo con un diamante (¿) en el dedo meñique de la mano izquierda. Sospecho, sin embargo, que no se afeita diariamente. Una pena. Es lector entusiasta del Popolod'Italia y esta apasionado por Miriam (tan tranquila, tan fría, tan ardiente por dentro), pero todavía no he podido saber si es soltero o casado".*

*Estuve considerando esta descripción de Bellinetti un momento. No era muy completa. Era exacta en lo que decía, pero no agotaba todas las cualidades del hombre. Por ejemplo, su aire teatral. Tenía la costumbre de inclinarse hacia uno para hablarle, y bajar la voz como si fuera a comunicar una primicia muy confidencial. Pero la primicia nunca llegaba. Tengo la impresión de que a Billenetti le hubiera gustado hablar siempre de graves asuntos secretos, pero la perpetua trivialidad de la vida real le molestaba. Su apariencia de frustración es un poco molesta hasta que uno se acostumbraba a ella. Pero todo esto no se puede poner en una carta. Encendí un cigarrillo y continúe escribiendo. <sup>(45)</sup>*

---

(45) AMBLER, E. *Motivo de alarma*. Barcelona: El Aleph Editores, 2005. Pág. 44 - 45

Presenta, además, otras dos posibilidades: que la caracterización se realice mediante identificación (*onomástica*) o mediante identificación o presentación (*emblemática*)<sup>(46)</sup>

- **CARACTERIZACION INDIRECTA:** en esta opción el despliegue de referencias se realiza a lo largo del texto y se dispersa de acuerdo con circunstancias que se suelen desprender de las propias necesidades de la diégesis:<sup>(47)</sup>

“La redundancia de gestos, tics y conversaciones puede desempeñar, en este caso, un papel destacado, para acentuar trazos que merecen ser evidenciados [...]”<sup>(48)</sup>

Esta es la técnica que va articulando Vargas Llosa en su obra *El paraíso en la otra esquina* (2002) cuando desgrana, ora mediante procedimientos analépticos ora prolépticos, la caracterización configurativa –diegética- de los proyectos vitales utópicos de sus dos personajes principales, la reivindicación de los derechos feministas por parte de Flora Tristán y la huida del convencionalismo artístico burgués que realiza su nieto el pintor francés Paul Gauguin.

---

**(46)** “A caracterización directa tamén se divide, a súa vez, en *onomástica* (cando o nome ou alcume dun personaxe revela, por identificación, analoxía ou contraste, un comportamento) e *emblemática* (cando se configura mediante unha presentación, a modo de xesto ou frase)” (Equipo GLIFO. Diccionario de términos literarios (A-D) Xunta de Galicia. 1999. también puede verse en versión electrónica: [web.usc.es/fedario/docs/investigacion.html](http://web.usc.es/fedario/docs/investigacion.html)).

**(47)** “[...] a caracterización indirecta constituéase dun xeito máis disperso, a partir dos discursos, conductas e reaccións dos personaxes, para así levar a lector a inferir o conxunto de características significativas dende o punto de vista psicolóxico, cultural, etc.” (Equipo GLIFO, 1999)

**(48)** REIS, C. y LOPES, A. C. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España. 1995. Pág. 34

Otras posibilidades, más o menos próximas a las ya detalladas, serían; la denominada *caracterización en bloque* que, como variante de la caracterización directa, presenta en conjunto todos los rasgos de un personaje determinado, o bien realiza una descripción, más o menos exhaustiva, de los aspectos físico- psicológicos del personaje desde su primera aparición, y la caracterización diseminada que se efectúa en distintos fragmentos discursivos a lo largo del texto.

## **2.2.7.- FUNDAMENTO TEÓRICO DEL ESPACIO NARRATIVO:**

### **2.2.7.1.- DEFINICIÓN**

El espacio de la novela en el fondo no es más que un conjunto de relaciones dadas entre los lugares, el ambiente, el decorado de la acción y las personas que esta presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más la gente que toma parte en ellos. <sup>(49)</sup>

### **2.2.7.2.- NIVELES DE ESTRUCTURACIÓN DEL ESPACIO**

G. Zoran, siguiendo a R. Petsch y a J. Kristeva, sistematiza la presentación del espacio ficticio de acuerdo a su estructuración en tres niveles diferentes:

**A.- Nivel topográfico:** en este nivel, el espacio se presenta independientemente del tiempo y de la denotación textual.

La reconstrucción topográfica del espacio de la novela permite su representación en forma de plano, de mapa, a partir de los elementos que se hallan dispersos a lo largo de todo el texto.

---

(49) WEISGERBER, J. *El espacio románico*, Lausanne, L. Aged. Homme, 1978. Pág. 14

Hay que tener en cuenta que no puede proveer una representación que agote sus posibilidades porque el texto no tiene la capacidad de presentar toda la información que conforma un espacio.

El nivel topográfico contempla dos tipos diferentes: el nivel topográfico horizontal y el nivel topográfico vertical.

- **El nivel topográfico horizontal:** comprende todos aquellos lugares cuya localización se da en el plano horizontal del mundo, tales como ciudades, ríos, calles, interiores. Este nivel se corresponde con la noción común que se tiene del espacio, creada por analogía al mundo objetivo.

Independientemente al género que pertenezca, desde el de ciencia-ficción al realista, y con independencia también de la naturaleza del espacio físico, el nivel topográfico horizontal permite localizar y estructurar los constituyentes espaciales narrativos en un conjunto unitario denominado espacio de la novela. De ese modo, este nivel nos permite construir un mapa con la topografía de, por ejemplo, la Barcelona de La ciudad de los prodigios o la Mágina de Beatusille. En ellas podría localizarse con la exactitud que proporcione el texto, una representación estática de habitaciones, casas, edificios públicos, calles, campos, localidades vecinas, hasta llegar a construir un mapa fiel del mundo novelado.

- **El nivel topográfico vertical:** comprende los espacios que se desarrollan en el eje vertical imaginario y son representación de los mundos simbólicos.

**B.- Nivel cronotópico:** Zoran incluye en este nivel el espacio considerado como estructura por su relación con los acontecimientos, es decir, por el espacio-tiempo. En consecuencia, corresponde al plano de la forma del contenido y a la categoría de la trama, por lo que remite al espacio en su relación con las demás unidades sintácticas del relato.

El nivel cronotópico establece un contraste con el nivel topográfico desde el momento que este último se refiere al espacio como sistema de lugares estáticos. El nivel cronotópico considera el espacio en su relación con los procesos de cambio y de movimiento, para lo que necesita asociarse, en primer lugar, con el tiempo:

[Utilizo el término 'cronotopo'] no para referirme a todo lo que puede encontrarse en el espacio o en el tiempo, sino solo aquello que puede ser definido por la integración de las categorías espaciales y temporales como movimiento y cambio. Por lo tanto uno puede referirse al efecto del 'cronotopo' en la estructura del espacio. <sup>(50)</sup>

A partir de este principio, Zoran distingue dos tipos de relaciones entre los componentes de un cronotopo: las relaciones sincrónicas y las relaciones diacrónicas. Esta división contempla la posibilidad de clasificar sus componentes en valores relativos,

---

(50) ZORAN, Gabriel: "Hacia una teoría del espacio en narrativa", *Poeticstoday*, 5/2. 1984. Pág. 318

de modo que una estructura espacial que se presenta como dinámica puede considerarse estática (o viceversa) en relación a un conjunto cronotópico más amplio en el que quede incluida.

De acuerdo a esta distinción entre relaciones sincrónicas y diacrónicas, la presentación del espacio puede considerarse de dos modos diferentes: como una realidad aislada dentro de un acontecimiento o como un proceso que refleja la progresión entre distintos puntos o lugares del sistema espacial de la novela.

**C.- Nivel textual:** el tercer y último nivel que propone Zoran, considera el espacio como estructura por su pertenencia al texto. Su manifestación corresponde al plano de la expresión, a la categoría del discurso y remite al sistema de la lengua.

Zoran aclara que a pesar de referirse en este apartado a la manifestación verbal, no se trata de analizar su naturaleza lingüística sino la representación del mundo que proporciona o, mejor, impone, el texto.

La relevancia de la relación entre la estructura textual y el mundo representado radica en que el discurso impone sus propias condiciones y limitaciones a la expresión, que van referidas a tres aspectos concretos:

**1)** A la hora de producir un texto, el sistema de la lengua restringe las posibilidades disponibles a aquella que el acontecimiento exige. La necesaria selección a la que se ve sometido el texto también implica una adecuación a las intenciones comunicativas.

La limitación de la lengua tiene una importancia notable en el proceso comunicativo y, en particular, en el receptor.

Como señala Zoran, y de acuerdo a su concepto de espacio total, el receptor asume la imposibilidad de obtener una información exhaustiva sobre cualquier acontecimiento u objeto representado.

2) La linealidad del texto y su imposición a que la información sobre el espacio se estructure a lo largo de la inevitable sucesión temporal lleva a Zoran a considerar dos aspectos cruciales:

- cuál es el principio de segmentación de la información espacial, es decir, cómo pasa el texto de una unidad de espacio a otra. El modo de transvase de información tiene varias posibilidades que pueden aparecer aisladas o agrupadas. Por un lado, de acuerdo al procedimiento de movimiento o cambio dentro del nivel cronotópico, mediante el movimiento de los personajes o de la mirada del sujeto localizador. En segundo lugar, en correspondencia con el nivel topográfico mediante el cambio de niveles espaciales como, por ejemplo, de uno superior a otro inferior o de un espacio puntual a otro más amplio. En tercer lugar, la segmentación de la información espacial puede llevarse a cabo mediante un inventario de categorías espaciales, relaciones funcionales y otros procedimientos relacionales. Los principios de distribución de la información espacial, según puntualiza Zoran,.. “pueden interponerse, intercalarse, dominar en grados diversos y conectar unidades de diferentes ámbitos”.

- qué efectos tiene el orden de transmisión de información sobre la imagen espacial y el modo en que se reconstruye.

El sistema de la lengua también tiene que elegir un determinado orden a la hora de convertir en discurso la constitución de un espacio.

Como consecuencia, la presentación de ese espacio se verá afectada por esa concreta progresión en la linealidad del texto. Por ejemplo, producirá diferentes efectos un espacio según se presente de dentro afuera que de fuera adentro. Nosotros opinamos que dichos efectos, en definitiva, los establece el receptor mediante la interpretación (a veces como resultado cultural) de lo que el texto ofrece de una manera neutra. Así, el efecto causado por un determinado orden puede ser muy variado como, entre muchos otros, de influencia, de causalidad o de jerarquía. El sistema de la lengua ofrece su información de una manera neutra, y es la transformación semántica del enunciado lo que provee el significado completo y coherente sobre el acto de enunciación. Por tanto, mantenemos que el proceso que Zoran limita a la organización del texto constituye solo el inicio de todo un proceso comunicativo (limitación lícita, pues el autor advierte de la necesidad de marcar unos límites en su artículo).

**3)** La estructura perspectivista viene determinada textualmente por el punto de vista. La gran ventaja de las artes visuales (pintura, cine, escultura) reside en ofrecer sus espacios

organizados a partir de una línea de fuga o del emplazamiento del espectador. Para conseguir ese efecto perspectivista, el texto solo puede acudir a los recursos del sistema de la lengua, de menor rendimiento informativo que los correspondientes a las otras artes citadas. Por otro lado, el repertorio de dichos recursos lingüísticos resulta ciertamente limitado. Zoran señala que los términos de que dispone el texto son aquí-allí (que en castellano se enriquecen con el deíctico de distancia media ahí) que operan siempre en oposición. Zoran no desarrolla este apartado por la necesidad de acudir a la semiótica, disciplina que queda fuera de su marco metodológico.<sup>(51)</sup>

### **2.2.7.3.- MODOS DE PRESENTACIÓN DEL ESPACIO**

En relación al aspecto en que puede aparecer el espacio en la novela destacaremos los siguientes:

- Presentación explícita o implícita, atendiendo al nivel del discurso.
- Presentación subjetiva u objetiva, de acuerdo a la vinculación del focalizador al espacio.
- Presentación deficiente, por la falta o parquedad de información espacial.

Los modos de presentación del espacio tienen relación directa con otros elementos y funciones del relato. Por ejemplo,

---

(51) ZORAN, Op., Cit. Pág. 315 - 322

la presentación explícita, mediante la nominación de los componentes del espacio “contribuye a potenciar la ilusión realista”; la presentación subjetiva puede convertir al espacio “en símbolo de la visión del mundo del sujeto de la enunciación”.<sup>(52)</sup> Los modos de presentación también pueden combinarse entre sí, de manera que una presentación podría resultar, al mismo tiempo, explícita, objetiva y deficiente.

#### **2.2.7.3.1.- Presentaciones explícita e implícita**

M. Bal señala brevemente que en función de la información que el texto provee, la presentación del espacio puede ser explícita o implícita.

**a.- Presentación explícita:** cuando los objetos y realidades que forman un espacio determinado aparecen nombradas en el texto, junto a una mayor o menor cantidad de información sobre sus atributos y características. Evidentemente, la cantidad de información está en relación directa con la exactitud y con el grado de referencialidad del sistema espacial de la novela.

La determinación (a veces exactitud) con que la presentación explícita trata el espacio, procura a este una caracterización incontestable, permanente. Su cambio de signo necesitaría una fuerte motivación.

**b.- Presentación implícita:** supone una extensión informativa que no aparece en el texto, por lo que debe inferirse a partir de él.

---

(52) GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Sobre el relato interrumpido*. Revista de Literatura, vol. 100, 1988. Pág. 377

La presentación implícita no necesariamente implica la absoluta falta de referencia al espacio, su procedimiento no depende tanto de la información que se constata, sino de la que se calla. Por tanto, el receptor es quien, en definitiva, tiene la competencia sobre la capacidad de inferencia de una presentación espacial implícita. A partir de la información que el texto le ofrece y de la que se omite, debe construir un sistema de isotopías para obtener el mayor rendimiento posible en el proceso de recepción. De la carga semántica inferida dependerá la constitución del 'espacio total' de la novela, es decir, de la dimensión espacial del mundo representado. <sup>(53)</sup>

#### **2.2.7.3.2. Presentaciones objetiva y subjetiva**

Según el grado de implicación que el focalizador demuestre con su propio discurso espacial puede generar una presentación objetiva o subjetiva.

**a.- La presentación espacial objetiva:** se despliega con la intención de que los espacios se muestren a sí mismos, tal como objetivamente son. Con tal procedimiento, el relato se reviste de un grado mayor de verosimilitud, al evitar toda interpretación (y, por tanto, mediación) psicologista y rechazar el análisis subjetivo, parcial, de la realidad que circunda a los personajes de una novela. Por tanto, el punto de vista objetivista propone un espacio que se presente a sí mismo, que tenga una existencia objetiva, al margen de todo signo valorativo:

La presentación escénica [u objetiva] es frecuente en la

---

(53) BAL, M. *Teoría de la narrativa* (Una introducción a la narratología), (Traducción de J. Franco), Madrid, Cátedra, 1990. Pág. 105 - 107

novela moderna, porque se considera quizá tópicamente que la forma más adecuada para transmitir una historia es mostrarla, no narrarla; de este modo la novela dará la impresión de que se presenta sola, espontáneamente, sin intermediarios que mistifiquen el mensaje.<sup>(54)</sup>

Como consecuencia, el presentador del espacio se erige en juez imparcial mediante la adopción de un punto de vista aséptico, neutral.

Para la obtención de máxima objetividad un espacio requiere que su calificación se conforme mediante atributos neutros, que el sustantivo se acompañe de complementos carentes de ideología, con la menor cantidad posible de características que apunten hacia una intervención o interpretación por parte del narrador.

**b.- La presentación espacial subjetiva:** se lleva a cabo mediante una actitud de implicación personal por parte del agente que adopta la focalización espacial. Resulta habitual que dicho focalizador despliegue determinadas sensaciones valorativas que provocan una vinculación entre el espacio y los personajes que los pueblan. Esas valoraciones pueden ser de muy diversos tipos como, por ejemplo, estéticas, sociológicas, profesionales. Como consecuencia, el espacio se recubre de una carga semántica adicional que no tenía en sí mismo.

M. C. Bobes indica la necesaria implicación psicológica de la presentación subjetiva, hecho que nos permite

---

(54) BOBES NAVES, M. C., La novela, Madrid, Síntesis, 1993. Pág. 297

relacionar este modo de presentación espacial con la caracterización de los personajes y la función del espacio sobre ellos como ocurre, por ejemplo, con el establecimiento del espacio-refugio.

Aunque la presentación subjetiva (como la objetiva) no establece límites en cuanto al género, es de notar que abunda más en la novela lírica y autobiográfica.

**2.2.7.3.3.- Presentación deficiente:** aparece cuando el focalizador espacial adopta una actitud de desvinculación con el espacio que presenta. La presentación deficiente puede tener diversas causas:

Puede deberse a la ignorancia del focalizador, por lo que necesitará delegar en un personaje que provea la información que le falta, si es necesaria para la constitución del sistema espacial de la novela. Se trata de un procedimiento imprescindible porque preserva la coherencia del texto cuando la aparición de un espacio no transitado por el narrador se hace necesaria para el desenvolvimiento de la historia o, menos frecuente, como soporte de la acción.

También puede aparecer por la incapacidad del focalizador de abordar el espacio en el que se encuentra la acción, lo que suele traducirse en un aumento del suspenso. En este caso el focalizador suele ser el narrador y su restricción en la apreciación del espacio suele tener como causa la disminución o desaparición del sentido de la vista.

Pero aparece más sistemáticamente en ciertos tipos de discurso narrativo como, por ejemplo, la novela intelectual. Aquí resulta habitual que el espacio se limite a un simple

nombre, con lo que se convierte en espacio universal, sin características distintivas respecto de otros espacios con el mismo referente lingüístico. Una consecuencia es que su representación no viene avalada por una identificación unívoca con un lugar.

Con la presentación deficiente, la toponimia produce escaso rendimiento semántico, dado que se ve reducida a una representación tan esquemática, tan estilizada, que resulta aplicable a una ilimitada cantidad de mundos posibles. Una estilización de este tipo sitúa al sistema espacial entre las representaciones horizontal y vertical del espacio. Si la representación vertical, como sabemos, pertenece a la representación simbólica del mundo, podemos considerar la presentación deficiente a que nos referimos como un acercamiento o tendencia hacia ella y, por tanto, como un desacatamiento a la constitución analógica del mundo.

La presentación deficiente del espacio tiene su principal rendimiento narrativo en la novela de tipo intelectual. Evitando la concreción espacial, el narrador se libera de la necesidad de imbricar su discurso con los sucesos cotidianos y su orden práctico, lógico causal. Al mismo tiempo, en la medida que el espacio tiende a cero, el narrador puede prescindir de crear vínculos entre los personajes y el universo que habitan, con lo que su pertenencia a un mundo compartido se minimiza. <sup>(55)</sup>

---

**(55)** BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, (Traducción de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra), Madrid, Taurus, 1991. Pág. 253

## 2.3.- MARCO CONCEPTUAL

### • INTERTEXTUALIDAD

- "Es necesario tomar en consideración el peso psicológico que tienen en la vida las palabras de los otros sobre nosotros, y la importancia que tiene para nosotros el modo en que entendemos e interpretamos esas palabras de los otros" <sup>(56)</sup>
  
- "Es una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" <sup>(57)</sup>

### • PARATEXTUALIDAD

- "Es la relación que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, antertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc" <sup>(58)</sup>

### • METATEXTUALIDAD

- "Es la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), en incluso, en el límite, sin nombrarlo" <sup>(59)</sup>

---

(56) BAJTIN, Op. Cit. Pág. 68

(57) GENETTE, G. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Paris, Éditions du Seuil. 1989. Pág. 10

(58) GENETTE, Op. Cit. Pág. 11

(59) *Ibid.*, Pág. 13

- **HIPERTEXTUALIDAD**

- “Es toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” <sup>(60)</sup>

- **ARCHITEXTUALIDAD**

- “Es una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en Poesías, Ensayos, o más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica” <sup>(61)</sup>

- **FUENTE:**

- “Es el documento común (texto literario o de otro tipo) que aporta los temas, o incluso los modelos temáticos, de índole preliteraria que puedan quedar más o menos explícitas, o bien perfectamente reconocibles en el entretejido intertextual”. <sup>(62)</sup>
- “La fuente es el origen y la influencia la meta. “Fuente: sólo para referirse a los modelos temáticos, de carácter preliterario” <sup>(63)</sup>

---

(60) Ibid., Pág. 14

(61) Ibid., Pág. 13

(62) MENDOZA FILLOLA, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidad*. Editorial La Muralla, S.A., Madrid.1994. Pág. 56

(63) WEISSTEIN, U. *Introducción a la literatura comparada*. Planeta. Barcelona. 1975. Pág. 169

- **INFLUENCIA:**

- El concepto de “influencia” (que por sí mismo presupone una obra de partida y otra receptiva), atiende básicamente a la relación entre obras de igual signo (literario, o no); aunque obviamente es un término aplicable a las relaciones entre producciones de muy diferente sistema y código expresivo. <sup>(64)</sup>
- Es “un mecanismo sutil y misterioso por el que una obra engendra a otra”. <sup>(65)</sup>
- “La influencia es una imitación inconsciente y la imitación, una influencia consciente”. <sup>(66)</sup>

- **INFLUENCIAS EXTRALITERARIAS:**

- C. GUILLÉN (1957) lo explica diciendo que más que un autor X influya en el autor Y, sucede que el autor Y lee una obra del autor X, que queda registrada en su memoria según una determinada selección y desde determinados puntos de vista personales. Por tanto, la investigación de la influencia no puede consistir sólo en la demostración de las fuentes y los modelos. Más bien se trata de observar lo que ha hecho el autor receptor, cómo lo ha transformado, lo ha subordinado a sus propias intenciones artísticas. <sup>(67)</sup>

---

(64) MENDOZA FILLOLA, Op. Cit. Pág. 56

(65) PICHOS, C., y Rousseau, A. & BRUNEL., P. *¿Qué es la literatura comparada?* A. Colin. Paris. 1983. Pág.

(66) WEISSTEIN, U. *Introducción a la literatura comparada*. Planeta. Barcelona. 1975. Pág. 25

(67) GUILLÉN, C. “Literatura como sistema. Sobre fuentes, influencias y valores literarios”, en *Filología romanza*, 4. 1957. Pág. 58

- **IMITACIÓN:**

- Podría ser entendida como la relación que se produce entre la producción de un maestro reconocido y la de sus seguidores, según normas y criterios de reconocimiento y aceptación. <sup>(68)</sup>

- **PLAGIO:**

- se trata de la imitación consciente de un modelo, cuando no hay intención de especificar, mencionar o indicar la referencia (fuente autor, etc.). No obstante, no siempre resulta fácil establecer una clara delimitación entre plagio y “*nueva reestructuración creadora*”, bajo la que se integran varios componentes re-utilizados con nueva funcionalidad. <sup>(69)</sup>

- **TRANSFORMACIÓN:**

- Se trata de un término ya relacionado con el comparatismo lingüístico, que podemos entender como la correlación entre dos o más objetos semióticos (frases, fragmentos textuales, discursos, sistemas semióticos). Greimas menciona dos tipos: *Transformaciones intertextuales* (establecidas entre dos o más objetos semióticos –paradigmáticos o sintagmáticos– autónomos. Entre ellas menciona los ejemplos de las propuestas por V. Propp a propósito de los modelos narrativos populares. Y *Transformaciones intratextuales*, de carácter más específicamente lingüístico. <sup>(70)</sup>

---

(68) MENDOZA FILLOLA, Op. Cit. Pág. 59

(69) Ibid., Pág. 59

(70) Ibid., Pág. 60

- **OBRA LITERARIA:**

- “La obra literaria posee dos polos que pueden denominarse, el polo artístico y el polo estético; el artístico describe el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector” <sup>(71)</sup>

- **NOVELA**

- La novela es una obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres. <sup>(72)</sup>

- **LITERATURA:**

- La literatura es una suma de saberes, cada saber tiene un lugar indirecto que hace posible un diálogo con su tiempo. <sup>(73)</sup>

- **EROTISMO**

- “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”. <sup>(74)</sup>

---

**(71)** ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus. 1987. Pág. 44

**(72)** SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Traducción de Aurora Bernández. Buenos Aires: Losada. 1948. Pág.

**(73)** BARTHES, Roland. *Placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1986. Pág.

**(74)** BATAILLE, Georges. *“El Erotismo”*. Ed. Tusquets, España, 1997. Pág.

- “El erotismo es exclusivamente humano, según bien señala Paz; el erotismo implica uso extensivo de la imaginación y por ende variación; el sexo en cambio es repetición y no es exclusivo del ser humano”. <sup>(75)</sup>
- “Es fantasía y es teatro, sublimación del instinto sexual en una fiesta cuyos protagonistas son los oscuros fantasmas del deseo que la imaginación anima y que ansía encarnar, en pos de un placer escurridizo, fuego fatuo que parece próximo y es, casi siempre inalcanzable.” <sup>(76)</sup>
- “Es la desanimalización del amor físico, su conversión (...) de mera satisfacción de una pulsión instintiva en un quehacer creativo y compartido que prolonga y sublima el placer físico rodeándolo de una puesta en escena y unos refinamientos que lo convierten en obra de arte”. <sup>(77)</sup>

#### • VERGÜENZA

- “Es el reverso de una fachada cuya apariencia incorrecta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza” <sup>(78)</sup>

---

**(75)** PAZ, Octavio. “La llama doble: Amor y Erotismo. Seix Barral, España, 1994. Pág. 10

**(76)** VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*, Editorial Peisa, Lima, 1990. Pág. 333

**(77)** VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Editorial Alfaguara. 2012. Pág. 79

**(78)** BATAILLE, Op., Cit., Pág. 82

- **OBSCENIDAD**

- “La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión (...) Esta desposesión es tan completa que, en el estado de desnudez, la mayoría de seres humanos se sustraen; y con mayor razón, si la acción erótica, que completa la desposesión, sigue a la desnudez.” (79)

- **BELLEZA**

- “La belleza es una experiencia privada y personal, está en el ojo y en el espíritu de aquel que la mira, no es una cualidad de las cosas en ellas mismas, ella existe en el espíritu de aquel que la contempla, cada espíritu percibe una belleza diferente; por lo tanto cada persona tiene su propio ideal de belleza.”(80)
- “La belleza es una cosa que da placer, pero eso que causa el placer a uno no le causa necesariamente el placer al otro”. (81)
- “La belleza es una emoción asociada a un deseo de protección” (82)

---

(79) BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets, España, 2000. Pág. 13

(80) PELÁEZ AMADO, Walter. *Introducción a la filosofía*. UNT- UNS. 2004. Pág. 43

(81) NEWTON, Eric. *El significado de la belleza*. Whittlesey Casa. (Reedición de 1950). 2003. Pág. 4

(82) KONRAD, Lorenz. *El comportamiento humano y animal*, (reimpresión de 1965). Piper. Nueva York. 2000. Pág. 6

- **PERSONAJE**

- El personaje es cada uno de los seres humanos o simbólicos, que aparecen en una obra de ficción. Más estrictamente, es la persona o seres conscientes que se imagina que existen dentro del universo de tal obra. Además de personas, pueden ser alienígenas, animales, dioses u objetos inanimados. <sup>(83)</sup>

- **PERSONALIDAD**

- La personalidad es un constructo psicológico, con el que nos referimos a un conjunto dinámico de características de una persona. También es conocida como un conjunto de características físicas, sociales y genéticas que determinan a un individuo y lo hacen único. <sup>(84)</sup>

- **ESPACIO NARRATIVO:**

- “En principio consideramos el espacio como un lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato, el espacio puede constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada ‘novela espacial’.” <sup>(85)</sup>

---

(83) WELLECK, René y Austin WARREN. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1959. Pág.

(84) MERANI, A. *Diccionario de Psicología*. México D. F.: Grijalbo.1979

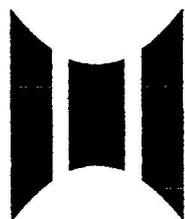
(85) BOBES NAVES, M. C., *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993. Pág. 174

## 2.4.- VARIABLES E INDICADORES DE LA INVESTIGACIÓN

### INTERTEXTUALIDAD

A NIVEL DE TEMAS	A NIVEL DE PERSONAJES	A NIVEL DE SUCESOS	A NIVEL DEL ESPACIO NARRATIVO
El erotismo	Eguchi/ Periodista jubilado	Asistencia reiterada de los ancianos a las casas de citas.	La casa de citas
La belleza	Bellas durmientes/ Delgadina	Evocación de los amores de su juventud.	
La vejez		La muerte de dos asiduos clientes.	La ciudad costera
La muerte	Mujer de la posada/ Rosa Cabarcas	Recuerdo de la muerte de sus madres.	

# CAPÍTULO



## METODOLOGÍA EMPLEADA

### 3.1.- MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN

- **MÉTODO ANALÍTICO:** porque hicimos la desintegración del objeto de estudio (las obras literarias: “La casa de las bellas durmientes” de Yasunari Kawabata y “Memoria de mis putas tristes” de Gabriel García Márquez) con la finalidad de encontrar los elementos esenciales que lo constituyen, para así poder tener una visión clara y concisa del problema.
- **MÉTODO INDUCTIVO:** porque a partir de citas, indicios o fragmentos de las obras establecimos enunciados generales.
- **MÉTODO DEDUCTIVO:** porque empezamos enunciando aspectos generales como la intertextualidad para luego enfocarlo en nuestro problema de investigación.
- **MÉTODO SINTÉTICO:** porque reconstruimos, a través de un proceso de razonamiento, los elementos distinguidos en el análisis de las obras, obteniendo la comprensión cabal de la información de manera resumida.
- **MÉTODO BIBLIOGRÁFICO- DOCUMENTAL:** porque utilizamos un conjunto de técnicas y estrategias para localizar, identificar y acceder a aquellos documentos que contenían la información pertinente para nuestra investigación.

### 3.2.- DISEÑO O ESQUEMA DE LA INVESTIGACIÓN

- Investigación Descriptiva simple

M ----- O

**Dónde:**

**M:** Muestra.

**O:** Información relevante.

### 3.3.- ACTIVIDADES DEL PROCESO INVESTIGATIVO

- **ELABORACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:** la idea de esta investigación fue concebida, como producto de las múltiples obras que hemos leído y, debido a las semejanzas que le atribuían los críticos, en diversos tratados, a los dos textos materia de estudio. Luego, con la finalidad de querer aportar a la crítica literaria, materializamos dicha idea en esta tesis.
- **REVISIÓN DE BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA:** una vez establecido los lineamientos y las pautas a tratar en esta investigación, nos enrumamos en la búsqueda de bibliografía, la cual era de vital importancia para desarrollar este estudio. Sin embargo, hay que admitir que la falta de material bibliográfico en nuestro medio, fue uno de los principales limitantes para la investigación.
- **ELABORACIÓN DEL INFORME DE TESIS:** después de haber conseguido y sistematizado la información (leído, analizado y

comentado las obras), empezamos a redactar la tesis, siguiendo el esquema propuesto por el asesor.

- **PRESENTACIÓN Y SUSTENTACIÓN DEL INFORME:** posteriormente, luego de haber redactado la tesis y recibido las sugerencias del asesor, realizamos la presentación y sustentación.

### **3.4.- TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **3.4.1.- TÉCNICAS:**

- Revisión de fuentes.
- Análisis bibliográfico.
- Fichaje

#### **3.4.2.- INSTRUMENTOS:**

- Fichas bibliográficas.

### **3.5.- PROCEDIMIENTO PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS**

- Recopilación de bibliografía relacionada con el tema.
- Selección de dicho material de acuerdo a los objetivos.
- Fichaje de la información a utilizar.

### **3.6.- TÉCNICAS DE PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE LOS DATOS**

- El subrayado.
- El resumen.
- Esquemas de organización de información.
- Interpretación de textos, etc.

# **CAPÍTULO**

**IV**

## **DESARROLLO DEL ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN**

### **4.1.- ACERCAMIENTO GENERAL A LAS OBRAS: “LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES” DE YASUNARI KAWABATA Y “MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

#### **4.1.1.- La casa de las bellas durmientes**

La casa de las bellas durmientes, verdadera joya literaria del premio nobel japonés Yasunari Kawabata, nos narra la historia de Yoshio Eguchi, un hombre de sesenta y siete años, casado y padre de tres hijas, quien, recomendado por su amigo Kiga, empieza a frecuentar un exclusivo local situado a varios kilómetros de Tokio, donde solían adormecer con poderosos narcóticos a hermosas jóvenes vírgenes, para que pasasen la noche totalmente desnudas junto a ancianos adinerados. En ese club secreto, el cual estaba regentado por una inquietante mujer de cuarenta y cinco años, Eguchi, al igual que los otros clientes asiduos de la casa, debía cumplir unas normas estrictas: no podía despertar bajo ningún concepto a sus bellas acompañantes ni mantener relaciones sexuales con ellas. En cinco encuentros, separados entre sí por intervalos de tiempos variables, en una misma habitación, en un mismo lecho, pero con seis mujeres diferentes, el viejo Eguchi evoca constantemente.

En su primera visita, la mujer de la posada le proporciona una hermosa muchacha de cabellera larga y que al parecer tenía unos veinte años. Con esta acompañante, Eguchi recuerda a otras mujeres que habían pasado por su vida. En su mente, la imagen de la celosa geisha que repudiaba el olor a leche y con la cual intimaba a escondidas, aparece conjuntamente con la hermosa figura de una mujer con la que se había escapado de Kyoto. A

estos dos recuerdos, tan alejados en el tiempo, se suma las confesiones hechas por la mujer de un ejecutivo comercial, sobre la contabilidad que llevaba de los hombres por quienes no le importaría ser besada. En esa misma noche, completamente desvelado, después de haber recordado tales escenas intensas de su pasado, el anciano protagonista de esta curiosa historia, decide dormirse ingiriendo una de las píldoras que había junto a la almohada. Instantáneamente se queda dormido y tiene dos sueños extraños. En uno de ellos aparece en los brazos de una mujer que tenía cuatro piernas; en el otro, el cual es aún más desagradable, una de sus hijas da a luz un niño deforme en un hospital. Aterrado por tales sueños se despierta con la idea de marcharse de la posada secreta, pero ingiere la otra píldora y de inmediato es sumido en las profundidades del sueño hasta el siguiente día.

Quince días después retorna a "La casa de las Bellas Durmientes", a pesar de que en un principio había concebido la idea de no regresar. Esta vez la mujer de la posada, que conocía a fondo la psicología de su clientela, le proporciona una hermosa mujer de perfume intenso y que según ella "tenía experiencia". El viejo Eguchi, al contemplarla, la nombra como "hechicera", debido a que se sentía completamente poseído por una poderosa fuerza que le incitaba a quebrantar la norma estricta de la casa. En esa segunda visita recuerda el viaje que hace con su hija menor al templo de las camelias de Kyoto, y la amarga escena de enterarse que su hija preferida había sido violada por un pretendiente y se había casado con otro.

Ocho días después vuelve a la posada secreta de las bellas narcotizadas, y pasa la noche junto a una muchacha de dieciséis

años, que recién estaba entrenándose como bella durmiente. Al lado de esta fémina recuerda las relaciones que mantuvo con la mujer de Kobe que había llevado a su hotel y a una prostituta de catorce años que le hace el amor apurada porque quería ir a un festival. En esa misma velada, incitado por el profundo sueño de la bella, alberga la idea de querer dormir como su hermosa acompañante. Por ello le solicita a la mujer de cuarenta y cinco años, que le provea de la misma droga que daba a las muchachas; tal petición es negada rotundamente por la administradora de la casa, alegándole que es sumamente peligrosa para los ancianos.

En su cuarta visita a ese harén misterioso, Eguchi duerme junto a una mujer cálida, bonita y que le inspira suspicacia sobre su virginidad. En la compañía de esa mujer no tiene sueños perturbadores, simplemente se cuestiona sobre el deplorable estado de los demás clientes y anhela la idea de querer vengarlos incendiando el local. Al día siguiente, luego de dormir bien y desayunar se marcha de la casa, dejando en el pecho de la muchacha varias marcas del color de la sangre.

En su última velada, después de discutir con la mujer de la posada sobre la muerte del viejo Fukura, esta para satisfacer su fantasía masculina, le proporciona dos mujeres al mismo tiempo. Una de tez morena y otra de piel blanca y cabellera rubia. En la compañía de estas dos muchachas, Eguchi recuerda haber robado un beso a una mujer hace más de cuarenta años. También en su mente aparece la imagen de su madre que muere de tuberculosis cuando aún tenía diecisiete años, y otros recuerdos relacionados con ella. Finalmente se despierta después de haber tenido una sucesión de pesadillas, y se percata que la muchacha de piel morena está

muerta a su lado. Sobresaltado llama a la mujer de cuarenta y cinco años, quien, indiferente ante lo sucedido, le pide que se calme, ya que no era conveniente llamar la atención a esa hora y le proporciona más medicina sedante. Eguchi vuelve a la habitación contigua, y mientras contempla a la muchacha de tez clara, escucha alejarse un automóvil, probablemente con el cuerpo inerte de la mujer morena.

Es así como termina la historia de La Casa de las Bellas Durmientes, una historia enigmática y misteriosa, que transita entre el sueño y la vigilia, entre la lujuria y la temura, donde el prosista oriental deja entrever como la poesía japonesa tradicional triunfa en su relato, específicamente el género poético de los *haikú*, maravillosos poemas breves que retratan un estado de ánimo y lo inscriben, con suavidad suprema, en algún paisaje extraído de la naturaleza. De cada *haikú* surge un delicado asombro ante la vida humana y ante el paisaje natural; esteticismo que singulariza también el arte de antiguos pintores orientales, quienes con suaves pinceladas trazaban en sus lienzos los delicados perfiles de castaños en flor.

El poeta Matsuo Bashó (1644-1694) es sin duda alguna, uno de los más reconocidos practicantes de esta arte poética que tanto influyera a Kawabata. Bashó inscribió en algún *haikú* la siguiente reflexión:

*Este otoño...*

*¿Por qué envejezco?*

*Un ave cruza las nubes<sup>1</sup>*

---

1. UEDA, Makoto. "Basho and his interpreters". California: Stanford University Press, 1992. Pág. 407. (Traducción nuestra del inglés)

El anterior haikú expresa una honda reflexión sobre la fugacidad de la juventud, tan furtiva como el vuelo de un ave que de pronto atraviesa el cielo; la belleza del poema radica tanto en su implícita profundidad filosófica como en su acotada brevedad métrica. Para la comprensión de esta delicada poética oriental, es necesario considerar que la filosofía Zen subyace en cada uno de sus versos, pues la escritura de estos poemas está respaldada por un pensamiento que intenta armonizar el mundo del espíritu con la realidad percibida a través de los sentidos. Esta aspiración filosófica de Bashó será compartida, siglos después, por Kawabata, quien, en su mencionado texto sobre las bellas durmientes privilegia no solo la brevedad del relato sino que otorga además, tanto a las descripciones del paisaje como a las reflexiones del anciano Eguchi, las delicadas revelaciones filosóficas que establecen los haikú.

Robert Aitken<sup>2</sup> ha estudiado con detenimiento la filosofía en la cual se inspira la poética de Bashó, y ha determinado que sus poemas conducen a ese preciado estado anímico nombrado por los japoneses bajo el término *mono no aware*, el cual implica una aguda percepción de la vida espiritual a través del mundo sensorial. Los encuentros con el mundo que perciben los sentidos deparan un conocimiento inmediato del ser y de la naturaleza a él circunscrita, ese conocimiento, sin embargo, produce una cierta tristeza o melancolía al ser transformado en conocimiento ontológico.

El concepto *mono no aware* es parte fundamental de la cultura japonesa tradicional, y puede expresarse en nuestro idioma como el percibir "la tristeza de las cosas"; se trata de la gran revelación

---

2. Maestro Zen del linaje Harada-Yasutani. Fue uno de los fundadores de la Hermandad Budista por la Paz en 1978.

espiritual que las pequeñas cosas del mundo depara a quienes se abren a esa percepción mental derivada de los sentidos, revelación que termina por despertar una serena aceptación de la fugacidad de la vida. La serenidad a la cual se arriba a través del estado *mono no aware* llega acompañada, simultáneamente, de un sentimiento de profunda compasión por la condición humana. En estepreciado estado coinciden entonces el entendimiento del ser, la nostalgia y una aguda percepción del paso del tiempo, que incluye reconocer el decaimiento y el envejecimiento del cuerpo humano.

Esa profundidad reflexiva sobre la vida y el devenir desemboca finalmente en piedad por el ser y en la apreciación de la belleza que el mundo de los sentidos depara a quienes saben abrirse a esos instantes de honda revelación.

El asombro de sentirse vivo y de reflexionar sobre la fugacidad de la vida es lo que se transluce en el concepto *mono no aware*, eje que articula de principio a fin la novela de Kawabata sobre las bellas durmientes.

Un ejemplo de su prosa así lo confirma, el pasaje que será citado a continuación se inscribe dentro del contexto de la primera visita del viejo Eguchi a la casa de las bellas durmientes. Durante su primera noche, el anciano percibe de súbito un inexplicable olor a leche materna, contempla detenidamente a la joven dormida a su lado y calcula que su edad ronda los veinte años; el anciano se pregunta entonces, dada la edad de la mujer, cómo pudo haberle llegado ese aroma a recién nacido:

*“Por mucho que se preguntara el porqué de su sensación, no conocería la respuesta; pero era probable que*

*procediera de una hendidura dejada por un vacío repentino en su corazón. Sintió una oleada de soledad teñida de tristeza. Más que tristeza o soledad, lo que le atenazaba era la desolación de la vejez. Y ahora se transformó en piedad y ternura hacia la muchacha que despedía la fragancia del calor juvenil*<sup>3</sup>

En la respuesta que el viejo Eguchi se dio a sí mismo sobre el aroma a leche materna que lo circundó al yacer junto a la joven, es posible entender la contemplación anímica y la melancolía implícitas al descrito estado *mono no aware*, ánimo perceptivo acompañado de un sentimiento de gran compasión ante la fragilidad del ser.

Al contemplar la desnudez y belleza de la joven dormida a su lado, Eguchi se sabe viejo y al asumirlo no puede evitar el sentirse solitario y triste; sin embargo, la visión de la mujer desnuda es tan hermosa para él que consigue sublimar las emociones negativas propias de la vejez para transmutarlas en compasión por la bella durmiente; ternura que, a su vez, desplazará a su propias hijas, lo cual le permitirá arribar a la aceptación de sí mismo.

En la prosa del escritor japonés resulta igualmente evocador de esa arte poética oriental las recurrentes anotaciones sobre el paisaje en la novela, descripciones en las que no se encuentran ausentes las mariposas, motivos de reflexión constante en la poesía japonesa tradicional. Escribe Kawabata:

*"El bramido de las olas contra el acantilado se suavizaba*

---

3. KAWABATA, Yasunari. La casa de las bellas durmientes. Traducción de Pilar GIRALT. Ediciones Orbis. (Col. Premios Nobel), Barcelona, 1985, Pág. 7

*al aproximarse. Su eco parecía llegar del océano como música que sonara en el cuerpo de la muchacha, y los latidos de su pecho y el pulso de la muchacha le servían de acompañamiento. Al ritmo de la música, una mariposa pura y blanca danzó frente a sus párpados cerrados. Retiró la mano de la muñeca de ella. No la tocaba en ninguna parte. Ni la fragancia de su aliento, ni de su cuerpo, ni de sus cabellos era fuerte.<sup>4</sup>*

El pasaje alcanza en este momento un punto sublime, la mariposa que sobrevuela rozando los párpados del anciano Eguchi posee una gran pureza: es una mariposa cuya naturaleza se percibe como irreal y, sin embargo, su esencia ha sido tan pura, tan reveladora y a la vez tan delicada para el espíritu como la contemplación misma de ese cuerpo femenino que, desnudo e indefenso, yace sin ser violentado.

Gracias a la inscripción de descripciones como la anterior, la novela del escritor japonés arriba al estado anímico logrado mediante la contemplación Zen. La extraordinaria elevación de espíritu (tan ingravido y alado como una leve mariposa) que experimentan los lectores de Kawabata se acerca mucho a la purificación del ser que propone Bashó en el siguiente haikú:

*Cansado  
busqué albergue en la noche  
jazmines...<sup>5</sup>*

---

4. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 12

5. UEDA, Op. Cit. Pág. 195. (Traducción nuestra del inglés)

En la traslúcida transparencia del anterior poema es evidente que el viajero se encuentra fatigado y decide buscar un refugio donde pasar la noche. Durante ese claudicante estado anímico que acompaña al cansancio físico, de pronto surge una inesperada irrupción sensorial: el exquisito aroma nocturno de los jazmines.

Al percibir ese perfume, el alma del viajero se aligera, desvaneciéndose entonces su fatiga; cuerpo y espíritu encuentran alivio y refugio a la par. Esa pureza del ser a la cual inducen los haikú, ese ascenso espiritual al cual se arriba con los escritores orientales, dada su implícita filosofía Zen, está presente en *La casa de las bellas durmientes*, relato fascinante y enigmático con el que Kawabata busca armonizar los irreconciliables opuestos del cuerpo y del espíritu, utilizando un estilo fino, delicado y sumamente poético, que lo convierte en un escritor digno de admirar y de aplaudir

#### **4.1.2.- Memoria de mis putas tristes**

La penúltima obra del laureado escritor colombiano, Gabriel García Márquez, narra la historia de un longevo periodista que al cumplir noventa años, decide regalarse una noche de placer con una adolescente virgen de catorce años. Para obtenerla recurre a su vieja amiga Rosa Cabarcas, dueña y administradora de un prostíbulo clandestino que frecuentó durante muchos años.

A las pocas horas recibe una llamada, donde le confirma que ya había conseguido a la muchacha. En el primer encuentro, Delgadina (nombre con el que la bautiza desde la primera noche, haciendo referencia a un romance tradicional de origen español) es sedada por la matrona para que pierda el miedo. Es así como

el anciano nonagenario la encuentra dormida y, pese a que no tiene ninguna limitación para cumplir todas sus fantasías con la muchacha, se dedica a contemplarla y a acariciar su cuerpo desnudo; quedando al instante prendado de ella. Esta nueva forma de amar del nonagenario, le permite admirar en el terreno de la imaginación la belleza irresistible de la juventud, es decir, la magnificencia de la vida misma. Asimismo esta fascinación por la virgen durmiente conmueve al anciano, lo llena de fantasías y le permite ocultar el temor a la muerte, así como a enfrentar la decrepitud.

A pesar que la peculiar relación se prolonga durante un año y el nonagenario periodista acude, noche tras noche, al burdel de Rosa Cabarcas para yacer al lado de la muchacha adormecida, con quien establece una comunicación muy original (mientras ella está dormida, él le canta, le platica y le lee obras como: "El principito", de Saint-Exupéry, los "Cuentos", de Perrault, la "Historia Sagrada" y "Las mil y una noches"); no logra establecer una relación real con ella; Delgadina –la joven humilde que se dedica durante el día a pegar botones en una fábrica–, es solo una invención de su mente que inunda su vida rutinaria de color.

Antes de su cumpleaños y por ende de conocerla; el anciano llevaba una existencia simple y monótona: vive solo en la casa que heredó de sus padres, apenas come y medio vive con dos exiguas pensiones y el producto de su nota dominical en el diario La Paz, donde fue inflador de cables durante cuatro décadas. Su único deleite era escuchar algunas piezas de música clásica y repasar los clásicos griegos y latinos. Pero con cada noche, de tormentoso amor, que pasa al lado de la joven durmiente, no solo el final de su existencia adquiere sentido, sino también sus gustos

musicales y literarios hacen crisis ante la necesidad de renovación y hasta cambia el espíritu de sus columnas periodísticas, siempre tan formales, para convertirlas en vehículo de su expresión amorosa.

García Márquez a través de un manejo magistral del tiempo nos lleva hasta el pasado del protagonista, quien va revelando los vericuetos de su vida. En la evocación de las mujeres que amó, el viejo profesor de castellano y latín, apodado por sus alumnos "Mustio Collado", le imprime un cierto aire de nostalgia, de tierno humor y de coitos disfrutados. Así desfilan Castorina, la primera cortesana que lo desvirgó con apuro y maestría poco antes de sus doce años; Damiana, la criada sodomizada siendo casi una niña y que aún le acomodaba la casa en su vejez; Ximena Ortiz, la provocadora hija de ricos que abandonó en vísperas de la boda y no volvió a ver hasta veinte años después, y Casilda Armenta, una prostituta de su juventud que le había soportado como un cliente asiduo desde que era una adolescente altiva y que encuentra a la vejez casada con un chino. Aparte de las quinientas catorce mujeres con las que hizo el amor entre los veinte y cincuenta años, según un registro que llevaba con el nombre, la edad, el lugar, y un breve recordatorio de las circunstancias y el estilo. Rememora también la muerte de su madre, aniquilada por la tisis a los cincuenta años.

La novela, que transcurre en la costera ciudad colombiana de Barranquilla, llega a su momento cumbre cuando el banquero J.M.B es asesinado en el burdel y, debido a ello, el viejo periodista no vuelve a ver a Delgadina al cabo de un mes. En aquel tiempo emprende una búsqueda encarnizada de su musa inspiradora. Cuando cree desfallecer de amor llama a Rosa Cabarcas para

solicitarle un encuentro con ella y halla distinta a Delgadina. Cegado por los celos –piensa que Rosa Cabarcas había vendido la virginidad de la niña a cambio de que la sacaran limpia del crimen–, la insulta y revienta contra las paredes cada cosa de la habitación, pero luego se arrepiente y regresa a buscarla. Es así como pasa la noche a lado de la bella durmiente, sintiendo su fragancia, a la espera del dolor final de sus noventa y un años.

Al amanecer Rosa Cabarcas le dice que Delgadina también estaba enamorada de él. Entonces siente que está condenado a morir de buen amor, en la agonía feliz de cualquier día después de sus cien años.

Así termina *Memoria de mis putas tristes*, una historia con la cual Gabriel García Márquez pretende homenajear al autor de *La casa de las bellas durmientes*. El palimpsesto literario que se transparenta en la novela del escritor colombiano es visible desde el momento mismo en que el lector repara en la cita que abre la novela, líneas pertenecientes a Yasunari Kawabata, distinguido con el Premio Nobel de Literatura en 1968:

*“No debía haber nada de mal gusto, advirtió el anciano Eguchi a la mujer de la posada. No debía poner el dedo en la boca de la mujer dormida ni intentar nada parecido”<sup>6</sup>*

La cita recogida por Gabriel García Márquez proviene de la novela publicada en 1961. Será este reconocido texto de la literatura oriental, breve en extensión e inconmensurable en profundidad, el que otorgue a las ficcionalizadas memorias del escritor colombiano

---

6. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 9

tanto la estructura como los personajes necesarios para el desenvolvimiento de su historia.

García Márquez no plagia a Kawabata al imitarlo, pues la fuente de la cual emerge su novela ha sido plenamente identificada en el epígrafe; se trata más bien del homenaje que el autor de *Memorias de mis putas tristes* rinde al autor de *La casa de las bellas durmientes*, tal como intentó hacerlo en el pasado con su relato "El avión de la bella durmiente", en "Doce cuentos peregrinos" publicados en 1992, donde retomó el tema y casi el título.

Este relato nos narra la historia de un hombre que se queda varado en el Aeropuerto Charles de Gaulle de París mientras espera su vuelo a la ciudad de New York. En la fila ve a la mujer que describe como "la más hermosa del mundo".

No puede dejar de verla, está hipnotizado por su belleza, tanto que no advierte que la mujer que atiende los tickets lo está llamando. Ella le confirma que, efectivamente, se aproxima la peor nevada del año y que todos los vuelos serán retrasados.

En la espera el hombre busca a la mujer sin lograr ubicarla. Pero, ocho horas después, cuando se ubica en su asiento de primera clase la mujer hermosa que le había cautivado, estaba en el asiento de al lado. La sorpresa del hombre es grande. Más aún cuando la mujer, sin siquiera saludarlo, toma dos pastillas y duerme todo el viaje. El hombre espera que despierte en algún momento para entablar con ella una conversación aunque sea casual, cosa que no ocurre. La mujer despierta momentos antes

del aterrizaje y, sin decir un "hola" siquiera se baja del avión y desaparece para siempre.

La novela de Kawabata nos habla de una casa a la que acuden los ancianos burgueses de Kyoto para dormir con muchachas de extraordinaria belleza a las que no podrán despertar ni tocar en toda la noche. Estas muchachas dormidas están bajo los efectos de alguna droga, que vuelve inquebrantable su sueño.

Analizando ambos textos advertimos que hay elementos y acciones que el escritor colombiano utiliza de Kawabata para elaborar su relato. El planteamiento es el mismo: una muchacha duerme profundamente junto a un hombre. Otra muestra de intertextualidad que podemos encontrar, son las pastillas que "la mujer más bella del mundo" ingiere y que lo sumen en un sueño insondable como el de la muerte; las cuales se asemejan a los poderosos narcóticos que tomaban las bellas durmientes. A esto se suma, la belleza perturbadora de la muchacha, el deseo del hombre de despertarla y la indiferencia de ella, que son elementos trabajados por el escritor japonés. La presencia de Kawabata se deja notar en este cuento, y en su novela "Memoria de mis putas tristes", pero con diferente grado de intertextualidad, como demostraremos a continuación.

#### **4.2.- INTERTEXTUALIDAD DE "LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES" EN "MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES"**

Quizá sea la frase bíblica: "no hay nada nuevo bajo el sol"<sup>7</sup> la que mejor resuma el carácter último que tiene la intertextualidad: todo texto es, en mayor o menor medida, producto de la influencia

---

7. Eclesiastés 1:9. La Biblia. Sociedades Bíblicas Unidas, 1960. Pág. 638

de otros con los que el autor ha entrado en contacto.

La cuestión intertextual ha sido estudiada ampliamente por críticos de las escuelas europeas y americanas, a pesar de lo cual existen todavía puntos divergentes a la hora de proporcionar una denominación concreta, única y válida de la intertextualidad.

Julia Kristeva, en 1967, en un famoso artículo sobre el dialogismo de Mijail Bajtín, que luego fue incorporado a su libro *Semiotiké*, afirma que cada texto está construido como un "mosaico de citas"<sup>8</sup>, lo que implica el reconocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario.

Años después Gérard Genette ampliaría esta noción en su obra *Palimpsestos*, cuyo título lo dice ya todo: la escritura literaria revela a cada línea otros textos preexistentes, como los viejos pergaminos eran capaces de soportar escrituras sucesivas que, leídas al sesgo, resurgían todas.

Efectuando una lectura de carácter palimpséstico percibimos que el eco que resuena en "*Memoria de mis putas tristes*" de Gabriel García Márquez, es "*La casa de las bellas durmientes*", un renombrado texto de la literatura oriental, del cual el escritor colombiano tomó los temas, el espacio narrativo y hasta los personajes para la edificación de su historia.

Márquez no copia a Kawabata al imitarlo. Se trata más bien de un homenaje, que el premio nobel colombiano rinde al prosista oriental; debido a su fascinación por la literatura nipona:

---

8. Kristeva, Julia. *Semiótica 1*, Trad. José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, espiral/ensayo No. 25, Madrid. 1978. Pág. 190

*“Durante casi un año no leí otra cosa (literatura japonesa) y ahora yo también estoy convencido: las novelas japonesas tienen algo en común con las mías. Algo que no podría explicar, que no sentí en la vida del país durante mi única visita al Japón, pero que a mí me parece más que evidente. Sin embargo, la única que me hubiera gustado escribir es la casa de las bellas durmientes de Kawabata (...)”<sup>9</sup>*

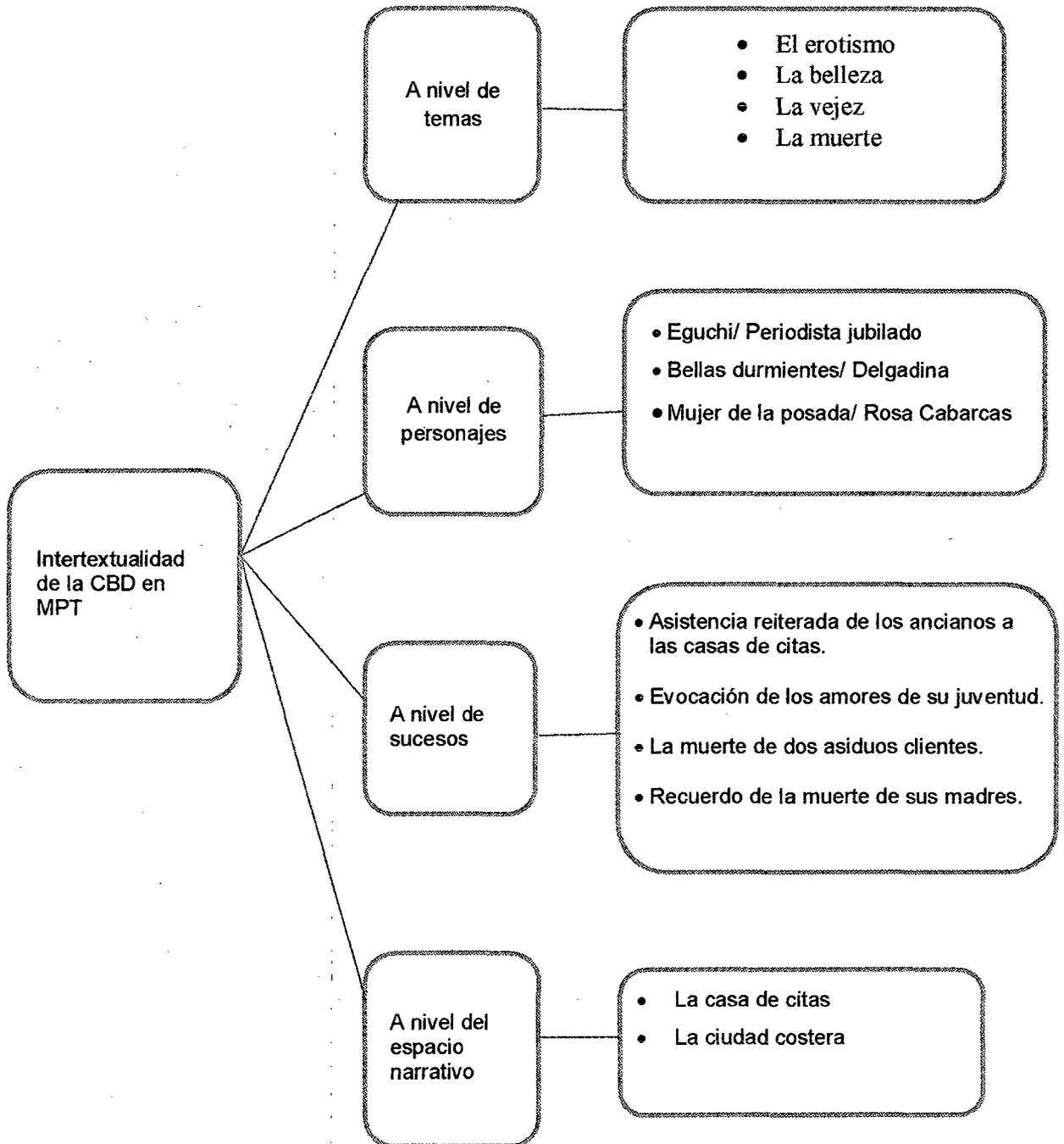
Esa admiración y seducción que el autor colombiano siente por uno de los relatos eróticos más perturbadores de la literatura universal, se ve plasmada en su novela *Memoria de mis putas tristes*

A continuación presentamos un esquema, donde se sintetiza los cuatro tipos de relaciones intertextuales, que evidencian que la novela del escritor colombiano es hipotexto de la *“La casa de las bellas durmientes”*.

---

9. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Notas de prensa. Obras periodísticas 5. 1961-1984. Pág. 381

## Esquema N° 01



## **4.2.1.- Intertextualidad a nivel de temas**

### **4.2.1.1. El erotismo**

La pulsión sexual existe en todas las especies como una conducta heredada, obligada y poderosísima, con múltiples variaciones en los diversos órdenes, clases y familias y, en el humano, con toda una gama de proyecciones y matices. Desde la Mantis religiosa que devora al macho mientras copula o la fatalidad de vuelo nupcial de ciertos insectos, hasta el patetismo de los perros que siguen humillados a una hembra en celo cuyas feromonas perciben a cientos de metros, o la ferocidad de las luchas entre lobos, mandriles o machos cabríos por la posesión; y entre los humanos, desde las castas y candorosas escenas de bellos jóvenes en la playa o en la montaña, hasta tristes situaciones de pobres diablos que buscan roces en las aperturas del metro.

El ser humano comparte con los animales de nivel inferior en la escala biológica, la necesidad sexual y la búsqueda de satisfacción, pero gracias a su cerebro evolucionado capaz de conmoverse ante la belleza de una puesta de sol o de una melodía de Mozart, ha agregado a esa pulsión, una magnífica creación: el erotismo.

¿Qué es el erotismo y cómo se da la necesidad sexual en ella? Según Bataille<sup>10</sup>, el género humano es el único que puede hacer de su actividad sexual erotismo, porque a diferencia de los animales, tiene actividad sexual sin que necesariamente medie el fin de procrear.

---

**10.** BATAILLE, Georges "El Erotismo". Ed. Tusquets, España, 1988. Pág. 8

Octavio Paz por su parte es determinante al señalar que “es exclusivamente humano”<sup>11</sup> y que implica uso extensivo de la imaginación, y por ende variación. La necesidad sexual en el erotismo se transforma en rito y ceremonia; el placer no sirve ya tan solo a la procreación sino que es un fin en sí mismo.

El erotismo es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad del hombre. El acto sexual es siempre el mismo, en cambio el acto erótico tiene mil formas y lo inventa interminablemente la pareja: a veces es licencioso, a veces represivo, a veces perverso, a veces hermoso, pero siempre es sexualidad sublimada. El erotismo permitió al hombre crear un mundo aparte, con prácticas, ritos, ideas e instituciones que constituye lo que llamamos cultura. El erotismo es la raíz del arte y se expresa desde las piezas olmecas, las pinturas de Goya, las esculturas de Rodin hasta la prosa Kawabatiana en “*La casa de las bellas durmientes*”, de la cual Márquez, como todo lector sensible de este planeta, quedó fascinado.

El erotismo puede ser abarcado desde diversas perspectivas; pero para demostrar la intertextualidad que ejerce la novela del escritor japonés en la novela del nobel colombiano, con respecto a este tema, tendremos en cuenta solo los siguientes aspectos: el ideal de la continuidad mágica, las manifestaciones eróticas expresadas por los personajes protagonistas y la concepción del objeto erótico.

#### **4.2.1.1.1 La Continuidad mágica.**

El ser humano tiene un deseo angustioso de hacer durar su

---

11. PAZ, Octavio. “La llama doble: Amor y Erotismo. Seix Barral, España, 1994.

individualidad para siempre, pero al mismo tiempo, no solo conoce la imposibilidad a la que, en este sentido, se enfrenta, sino que a este deseo le opone otro contrario: la búsqueda de la continuidad del Ser, es decir, de la conexión con el todo, para la cual habría que disolverse en él, en otras palabras, morir. Así es como el ser humano quiere vivir pero no acaba de satisfacerle la individualidad, sino que desea ir más allá de esa especie de soledad vital: desea ir más allá de sí mismo, aunque ir más allá de sí mismo, implica dejar de ser sí mismo, es decir, morir como individuo y como humano: estar en continuidad con la naturaleza entera. Pero, mientras que la ley humana es contra la muerte y el matar, la ley de la naturaleza es la muerte, y la muerte y la vida dominan el campo del erotismo, pues el erotismo a lo que apuesta es a una continuidad, en oposición a la discontinuidad que nos es característica desde el momento de ser humanos: somos discontinuos porque estamos separados del otro, porque entre uno y los demás hay un profundo abismo, aún con los más amados, aún con los amigos más íntimos la no reciprocidad, el desencuentro, la soledad y la no unicidad nos alcanza.

La continuidad mágica, terrible, fusionable es lo que busca el erotismo. Ser con el otro uno, ser ambos continuo. Maravillosa fantasía que Eguchi, el protagonista de *La casa de las bellas durmientes*<sup>12</sup>, anhela como último deseo de su vida: Enroscar su cuerpo con el de su amada y ser con ella un ente único, un igual, un todo, lo cual lo sitúa en el campo de la muerte, pues su deseo es morir con la muchacha narcotizada, fusionados.

---

12. De ahora en adelante se usará CBD para hacer referencia a la novela *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata

*“– Mi presión arterial es buena y mi corazón es fuerte; por lo tanto, no hay motivo para que usted se preocupe. Pero si algo me ocurriera, le ruego que no me saquen de aquí. Déjenme junto a ella”.<sup>13</sup>*

La cita arriba mencionada revela la continuidad mágica que anhela Eguchi. Es una petición que el anciano protagonista le hace a la mujer de cuarenta y cinco años, donde manifiesta su deseo que querer morir al lado de su bella acompañante.

Este deseo de querer ser una sola existencia con la mujer que indefensa y desnuda yace a su costado, es compartido también por el andrapúusico personaje de Márquez en sus memorias tristes de sus putas:

*“Preparado para todo aquella noche, me acosté bocarriba a la espera del dolor final (...) de mis noventa y un años. (...), sentí la fragancia del alma de Delgadina dormida de costado, (...) Entonces apagué la luz (...), entrelacé mis dedos con los suyos para llevármela de la mano, y conté las doce campanadas de las doce con mis doce lágrimas finales”<sup>14</sup>*

El pasaje citado, se ubica en el contexto del último encuentro entre Delgadina y el nonagenario y revela la determinante decisión del protagonista de querer morir al lado de su bella durmiente, pese a que Rosa Cabarcas le había advertido que lo hiciera en otro lugar.

---

13. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 56

14. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Memoria de mis putas tristes. Barcelona, España. Editorial Mondadori. 2004. Pág. 108

Ambas citas demuestran el siguiente planteamiento: el deseo por parte de un anciano de querer morir fusionado a lado de su acompañante, quien yace dormida. Y la rotunda negativa de la administradora del local quien sugiere que no lo hicieran. La intertextualidad con relación a este aspecto es más que evidente.

#### **4.2.1.1.2 Manifestaciones eróticas.**

##### **A) La Vergüenza**

El erotismo es el reverso de una cara ineludible, es el reverso de la conciencia; esos afectos callados, esos sentimientos de los que no hablamos a la luz del día. Tiene ese envés que es el cuerpo oculto y sus partes de las que solemos avergonzarnos.<sup>15</sup> La vergüenza, como bien lo señala Bataille, acompaña a la experiencia erótica. Tanto en la CBD como en la obra del escritor colombiano, esta manifestación erótica se puede evidenciar mediante el actuar inconsciente de las bellas durmientes, quienes a través de sus movimientos de seducción y recato permiten la existencia del erotismo.

Las bellas durmientes, que en su totalidad son seis, pueden considerarse como un solo personaje, gracias a la uniformidad de su rol protagónico y a la homogeneidad de sus rasgos. Es el personaje en quien la vergüenza se apoya para crear ese tono erótico que caracteriza a toda la novela del escritor japonés.

---

15. En palabras de Bataille: "es el reverso de una fachada cuya apariencia incorrecta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza", *El Erotismo*". Ed. Tusquets, España, 1988. Pág 82

Una muestra de ello lo encontramos en el siguiente pasaje:

*“Sus movimientos eran enérgicos, incluso durante el sueño. Daba la impresión de que se volvería veinte o treinta veces en el curso de una noche. Le dio la espalda, y casi en seguida se volvió de nuevo hacía él, buscándolo con un brazo.”<sup>16</sup>*

La cita anterior revela esa seducción y recato, esa acción de entregarse a la caricia para luego rechazarla. La vergüenza como manifestación erótica no solo se da de esa manera, sino también a través del ocultamiento de sus cuerpos bajo las colchas, y el cambio de posturas a las que han sido sometidas por la lujuria de sus acompañantes.

En *Memoria de mis putas tristes* la vergüenza se manifiesta del mismo modo que en la novela de Yasunari Kawabata. Delgadina, que es el equivalente de las muchachas narcotizadas, muestra ese pudor sexual a través de sus movimientos; ya que el lenguaje que predomina es el del cuerpo.

*“Delgadina, alma mía, le supliqué ansioso. Delgadina. Ella lanzó un gemido lúgubre, escapó de mis muslos, me dio la espalda y se enroscó como un caracol en su concha.”<sup>17</sup>*

---

16. KAWABATA, Op. Cit. Pág. pág.24-25

17. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. pág. 31

Pese a los reiterados intentos por parte del nonagenario de querer abrirle las piernas con la rodilla, para contemplar a plenitud su virginidad, es la vergüenza expresada como pudor lo que hace que Delgadina se oponga y adquiera otra postura. Ese rechazo, muestra de seducción, hace que el anciano se sumerja en el erotismo.

## **B) La Obscenidad**

El erotismo suele rayar en lo obsceno; dice Bataille<sup>18</sup> que ello se basa en la desposesión de los cuerpos durante el acto amoroso, en el estado de desarreglo en el que los cuerpos se hallan, en esa vorágine que se inicia con un primer movimiento que sería el de la desnudez.

Lo obsceno, contrario al pudor, es aquello que se desnuda. Palabras, imágenes y sinnúmero de impudicias que muestran aquello destinado a la intimidad, a lo interior y lo profundo.

La obscenidad presente en ambas novelas existe por la presencia de los ancianos protagonistas quienes actúan de manera impúdica frente a la vergüenza inconsciente de las bellas. Son ellos quienes a través de los orificios corporales y los órganos de los sentidos convocan esta experiencia con un sentir infantil (debido a que no encuentran peligroso, ni ominoso, e incluso excesivo su forma de actuar)

---

**18.** *“La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión (...) Esta desposesión es tan completa que, en el estado de desnudez, la mayoría de seres humanos se sustraen; y con mayor razón, si la acción erótica, que completa la desposesión, sigue a la desnudez.”* El Erotismo”. Ed. Tusquets, España, 1988. Pág. 13

Un ejemplo de que existe la obscenidad en la casa de las bellas durmientes lo encontramos en el siguiente pasaje:

*“El diente contra el que se apoyaba el dedo de Eguchi parecía húmedo de algo que se adhería al dedo. Lo movió de un lado a otro de la boca, palpando los dientes dos o tres veces. En la parte anterior estaban casi secos, pero por dentro eran lisos y húmedos. A la derecha estaban torcidos, un diente montaba a otro. Asíó los dos dientes torcidos con el pulgar y el índice. Se le ocurrió meter el dedo entre ellos, pero a pesar de estar dormida, ella apretó los dientes y se negó en redondo a separarlos”<sup>19</sup>*

La cita revela la transgresión del interdicto propuesto por la mujer de la posada al inicio de la novela. Eguchi con actitud impúdica y lujuriosa penetra la cavidad oral de la bella durmiente, profana esa boca considerada inmaculada como las demás partes de su cuerpo.

Posteriormente juega con sus cabellos, besa y acaricia impulsivamente el cuerpo de la muchacha, para luego retirarse de la habitación, dejando marcas color de la sangre en la piel virginal de quien duerme a su lado.

Esa obscenidad mostrada por el protagonista de la CBD, no es ajena al de la novela de Márquez, el nonagenario periodista también toquetea libidinosamente a Delgadina:

*“Tratando de no despertarla me senté desnudo en la cama con la vista ya acostumbrada a los*

---

19. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 21-22

*engaños de la luz roja, y la revisé palmo a palmo. Deslicé la yema del índice a lo largo de su cerviz empapada y toda ella se estremeció por dentro como un acorde de arpa, (...) apartó la cabeza y me dio la espalda sin despertar. Traté de separarle las piernas con mi rodilla por una tentación imprevista.”<sup>20</sup>*

La cita anterior revela que la obscenidad también está presente en la novela del escritor colombiano del mismo modo que en la novela del prosista japonés.

#### **4.2.1.1.3 El objeto erótico**

Gnoseológicamente para que exista el conocimiento es necesario la intervención de dos elementos: un sujeto y un objeto.<sup>21</sup> En el campo del deseo: los sujetos-eróticos aprehenden a los objetos-eróticos a través de la experiencia. De esta interrelación surge el conocimiento erótico.

Los hombres y las mujeres pueden ser objetos de deseo el uno para el otro; pero son las mujeres el objeto privilegiado, porque históricamente son ellas quienes provocan el deseo del hombre. Las mujeres se han ofrecido, en una actitud pasiva, al deseo agresivo de los varones, convirtiéndose en objetos eróticos.

¿Cómo se concibe el objeto erótico en la novela del nobel japonés? Nuestra excitación es provocada por un elemento

---

20. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. pág. 30-31

21. PELÁEZ AMADO, Walter. *Introducción a la filosofía*. UNT- UNS. 2004. Pág. 96

particular: un olor, un recuerdo, una mirada, una sonrisa, la vista de un cuerpo atractivo, y tiene que ver con un cierto "zozobrar", con "perder pie" en palabras de Bataille. Es una experiencia que apela a un deseo de morir, pero también de vivir simultáneamente.

En la CBD el objeto erótico está representado por las jóvenes vírgenes. Son estas cortesanas, oscuros objetos del deseo, quienes despiertan en el anciano Eguchi la excitación: experiencia donde sus "*deseos sexuales y las pulsiones de muerte se confunden en contubernio inseparable*".<sup>22</sup> Estas bellas doncellas, que duermen bajo el influjo de poderosos narcóticos, representan la encarnación de antiguas deidades budistas a las que los ancianos piden clemencia por sus pecados; son la última aventura de los decrepitos clientes de ese exclusivo local, antes de la llegada del sueño eterno.

Cada doncella hace que el anciano Eguchi encuentre las imágenes de otras mujeres que un día amó. Los recuerdos reviven en su mente a través de un olor como la esencia de unas flores, el aroma de la leche materna y la voluptuosa fragancia de una piel que despierta una multitud de sensaciones:

*"Sabía que ella no abriría los ojos. Con su mano todavía en la suya, contempló su rostro ¿Qué clase de muchacha sería? Las cejas estaban libres de cosmético, las pestañas bajadas eran regulares. Olió la fragancia del cabello femenino. Al cabo de unos momentos el sonido de las olas se incrementó, porque el corazón de Eguchi había sido cautivado"*<sup>23</sup>

---

22. VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*, Editorial Peisa, Lima, 1990, pág. 155

23. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 5

El pasaje arriba citado revela la fascinación que siente el anciano protagonista, al contemplar el cuerpo bello y firme de la muchacha narcotizada. Se deleita observando los movimientos de su muda acompañante, la posición de sus brazos, el color de sus labios, las delicadas formas de sus dedos, la curvatura de una cadera y el brillo de sus cabellos. Estas imágenes encienden fantasías ocultas y un sinfín de sensaciones tiernas y perversas que subliman su impulso sexual.

Esta concepción Kawabatiana de considerar a las mujeres como objetos privilegiados del deseo es abordado por García Márquez en sus memorias tristes de sus putas.

El razonamiento es el mismo. El sujeto contemplador y el que experimenta el deseo es un anciano al igual que Yoshio Eguchi, con las mismas características y funciones; y el objeto erótico, una adolescente virgen de catorce años que responde al nombre de Delgadina en la novela.

Esta doncella, al igual que las bellas durmientes del harén misterioso, permanece dormida en todos los encuentros debido a que es sedada por la matrona del local. Desnuda y dueña de una belleza irresistible cautiva el corazón del nonagenario, quien pese a que no tiene ninguna limitación para cumplir todas sus fantasías, se dedica a contemplarla y a acariciar su cuerpo; quedando al instante prendado de ella.

En compañía de esta bella durmiente el anciano periodista evoca a las mujeres que amó.

Los recuerdos, olores, gestos, gemidos, movimientos y la presencia de un atractivo cuerpo, disponible e indefenso, provocan la excitación del anciano:

*“Se volteó hacia mí con un gruñido y me envolvió en el clima de su aliento ácido. Le apreté la nariz con el*

*pulgar y el índice, y ella se sacudió, apartó la cabeza y me dio la espalda sin despertar. Traté de separarle las piernas con mi rodilla por una tentación imprevista. En las dos primeras tentativas se opuso con los muslos tensos. Le cante al oído: la cama de Delgadina de ángeles está rodeada. Se relajó un poco. Una corriente cálida me subió por las venas, y mi lento animal jubilado despertó de su largo sueño.*<sup>24</sup>

El fragmento mencionado deja entrever sus deseos sexuales, deseos que se confunden con la sombra de la muerte que ronda en su mente. La acaricia, la somete a un sinfín de posturas libidinosas experimentando el deseo. Pero a la vez, adopta una actitud negativa. Intenta asfixiarla tapándole la nariz, luego se arrepiente y sigue acariciándola hasta lograr tener una erección. Es esa batalla sin cuartel entre Eros y Thánatos lo que hace de ese impulso sexual rito y ceremonia. La intertextualidad es indudable con respecto a este tema. El periodista jubilado experimenta una excitación sexual provocada por el objeto erótico femenino; tal como sucede con el personaje de Kawabata.

#### **4.2.1.2 LA BELLEZA**

Otros de los temas que el escritor colombiano toma de la novela la CBD, es la belleza ¿Pero qué es la belleza? ¿De qué belleza hablamos? ¿Qué aspectos de este tema funcionan como referentes intertextuales? Al ser humano siempre le ha

---

24. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 30-31

importado la belleza, la que existe y la que se crea, la de la naturaleza y la de las artes, la del cuerpo y la de su adorno, la de las ideas, los sonidos, los movimientos, las palabras, las imágenes.

Giordano Bruno afirma que *"no existe nada que sea absolutamente bello, sino solo para alguien"*.<sup>25</sup> Sin embargo, la dimensión personal del gusto que se despliega en los juicios sobre lo bello no ha amedrentado a lo largo de los siglos a los pensadores que han intentado delimitar y construir el concepto de belleza.

David Hume (1711–1776), ha dicho hace más de 200 años que *"la belleza es una experiencia privada y personal, está en el ojo y en el espíritu de aquel que la mira."*<sup>26</sup> La belleza no es una cualidad de las cosas en ellas mismas, ella existe en el espíritu de aquel que la contempla, cada espíritu percibe una belleza diferente; por lo tanto cada persona tiene su propio ideal de belleza.

Eric Newton, concuerda con el filósofo escocés al afirmar que *"la belleza es una cosa que da placer, pero eso que causa el placer a uno no le causa necesariamente el placer al otro"*.<sup>27</sup>

Por su parte Konrad Lorenz, define a la belleza como una emoción que se asocia al deseo de protección. Según el premio nobel de medicina y de fisiología en 1973, la impresión de belleza se reconoce en la cara de un adulto cuando este presenta rasgos infantiles.

La belleza no es algo para el ojo sino para el espíritu. Es teatral. Es para ser mirada y admirada. Ilustra un ideal, una

---

25. Citado por Tartarkjewicz, W. (1976), *Historia de seis ideas*, Tecnos, Barcelona, pág. 243.

26. PELÁEZ AMADO, Walter. *Introducción a la filosofía*. UNT- UNS. 2004. Pág. 43

27. NEWTON, Eric. *El significado de la belleza*. Whittlesey Casa. (Reedición de 1950). 2003. Pág. 4

perfección, está hecha de proporción, equilibrio, simetría y se define a sí misma como la antítesis de lo feo.

Interesados en lo que a las mujeres concierne, hablaremos sobre la belleza humana, específicamente de la femenina; debido a que la belleza, en este análisis intertextual, está representada por las muchachas narcotizadas, quienes son las que provocan en los ancianos una emoción estética agradable a la vista.

Muchos son los aspectos que pueden desprenderse de este tema; pero para demostrar que el eco intertextual de la CBD, resuena en la novela del escritor colombiano, nos centraremos solo en dos: el ideal de belleza femenina, que tiene que ver con la concepción personal de los protagonistas; y la contemplación de la belleza dormida, donde aparte de demostrar que es una acción que ambos ancianos realizan de igual modo, nos centraremos en su origen mitológico y en la repercusión que esta genera en el espíritu de los contempladores.

#### **4.2.1.2.1. El ideal de belleza femenina**

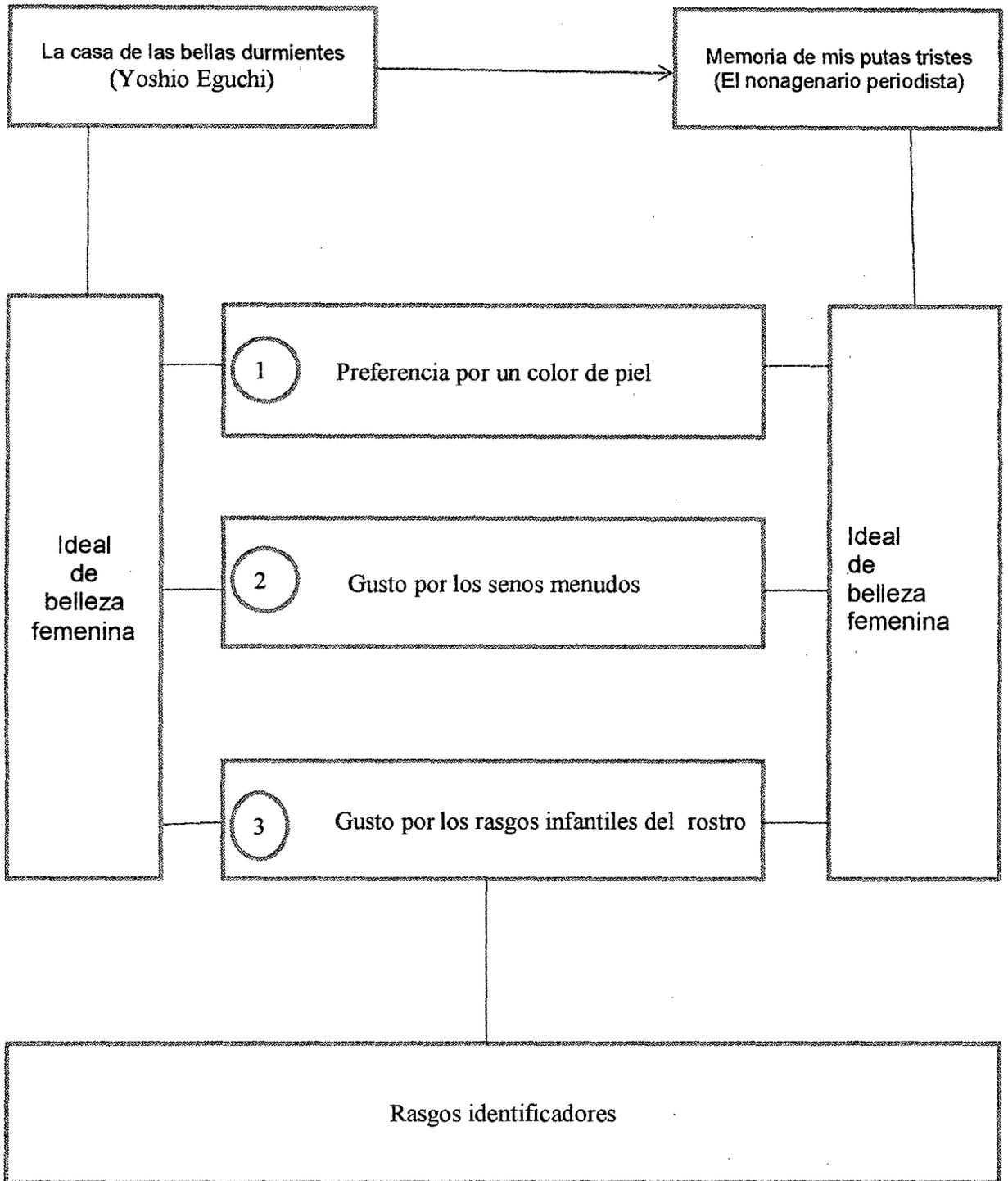
El ideal de belleza femenina en la historia ha sido muy cambiante y ha existido tantos conceptos como etapas o movimientos artísticos.

A lo largo de toda la historia las concepciones de belleza se han ido configurando, evolucionando y finalmente, se han extinguido para dar paso a otras nuevas y distintas; sin embargo, la historia es cíclica y podemos ver como conceptos de belleza separados en el tiempo se relacionan.

Muchas son las diferencias culturales, étnicas, de la época y las modas que han permitido tener una concepción de belleza. Suele decirse: algunos las prefieren rubias; otros, morenas, trigueñas, delgadas, gordas, etc. Cada persona tiene su propio ideal de belleza femenina, a pesar de la influencia que pueda recibir por parte de la época en la que se encuentra.

El ideal de belleza femenina abordada en la novela *La CBD*, se centra específicamente, en el gusto que manifiesta Eguchi por tres características físicas, esenciales y peculiares que poseían las muchachas narcotizadas: el color de piel, los senos menudos y la presencia de rasgos infantiles en el rostro. García Márquez retoma en *Memoria de mis putas tristes*, esos mismos rasgos al momento de caracterizar físicamente a Delgadina.

La intertextualidad es indiscutible, ya que el nonagenario periodista, con su forma de actuar y pensar, comparte el mismo ideal de belleza femenina de Yoshio Eguchi. El siguiente esquema resume las tres características que componen el ideal de belleza femenina, planteado por Yasunari Kawabata, que García Márquez aborda en su obra:



**ESQUEMA Nº 02**

### **A.- Preferencia por un color de piel**

El ideal de belleza femenina está en el pensamiento de los ancianos protagonistas. Son ellos quienes manifiestan sus complacencias, debido a que su vigor sexual aún está intacto. El lazo intertextual que en esta oportunidad los une es el gusto por un color de piel. Como ya hemos afirmado, la belleza está en el espíritu de cada contemplador. Para algunos una persona de tez blanca suele ser más bella que una de tez morena, y viceversa. Tal es el caso en ambas novelas.

El protagonista de la CBD, desde su primera visita a ese harén misterioso, manifiesta su gusto por las mujeres de tez blanca, ya sea en las descripciones que hace sobre sus bellas acompañantes, o en la forma como halla supremo deleite al acariciar "*una mano suave, de una blancura resplandeciente.*"<sup>28</sup>

Pero esa preferencia por las mujeres de tez blanca se deja evidenciar con más fuerza en su última velada, donde la mujer de la posada, quien conoce a fondo la sicología de su clientela, para satisfacer su fantasía varonil, le proporciona dos bellas durmientes: una de tez clara y otra de tez morena. La forma cómo actúa con ellas, cómo las describe y el desenlace sobre la vida de estas, determina su ideal de belleza.

El siguiente pasaje, extraído dentro del contexto de la última velada, muestra la preferencia de Eguchi por las mujeres de piel blanca:

---

28. KAWABATA, óp., cit., pág. 5

*“Se volvió hacia la muchacha más dulce, dando la espalda a la morena. La nariz bien formada pareció fina y elegante a sus ojos cansados y prósbitas. No pudo resistir a la tentación de poner la mano bajo el cuello largo y esbelto y atraerla hacia sí. Al acercarse suavemente a él, la muchacha despidió una dulce fragancia, que se mezcló con el olor salvaje y penetrante de la mujer morena que tenía a sus espaldas”<sup>29</sup>*

Luego de tales acciones, el anciano protagonista de Kawabata, se sitúa boca arriba y coloca sus brazos alrededor de un cuello blanco, débil y fragante y un cuello duro y grasiento.

La descripción del cuerpo de las muchachas, unido al fatídico final de la morena, quien muere víctima del consumo excesivo y reiterado de poderosos narcóticos, revelan un aspecto del ideal de belleza femenino Kawabatiano, que el escritor colombiano retoma del mismo modo en su novela.

García Márquez también hace el mismo planteamiento. Su personaje, quien había tenido la oportunidad de casarse con una mujer de tez blanca, llamada Ximena Ortiz, tal como era el deseo de su madre, no lo hace; prefiere abandonar a la novia en el altar y dedicarse a una vida promiscua en el Barrio Chino, hasta que conoce a Delgadina, quien **“era morena y tibia,”**<sup>30</sup> y es la única mujer que logra desquiciar su corazón y hechizar sus

---

29. Ibid., Pág. 63

30. GARCÍA MÁRQUEZ, óp., cit., pág. 29

cinco sentidos. La relación intertextual referente a este aspecto es innegable y se sintetiza en la siguiente idea: un anciano manifiesta su preferencia por una mujer de un determinado color de piel.

### **B.- Poseer senos menudos**

La belleza tiene que ver con la diferencia y la preferencia, con la posibilidad de la juventud, con el ideal de la especie; aunque en un segundo momento, la belleza tendrá que ver con las formas humanas que más se alejen de la animalidad.

Una mujer es bella en tanto se aleja de la apariencia antropoide. Esta concepción de belleza femenina es compartida por Kawabata en su novela sobre las bellas durmientes. Dentro de las características que conforman el ideal de belleza planteado por el prosista oriental, una mujer bella tenía que ser blanca, delgada, joven y poseer unos pechos menudos que glorifiquen a la raza humana. Eguchi, quien es el personaje que manifiesta este ideal, se hace la siguiente interrogante al contemplar los senos bellamente redondeados de su acompañante:

*¿Por qué, entre todos los animales, en el largo curso del mundo, solo los pechos de la hembra humana habían llegado a ser hermosos? ¿No era para la gloria de la raza humana que los pechos femeninos hubiesen adquirido semejante belleza?*<sup>31</sup>

---

31. KAWABATA, óp., cit., pág. 11

Las respuestas revelan su ideal de belleza femenino. “A Eguchi no le gustaban los pezones grandes y oscuros. Y a juzgar por lo que viera, los senos de su bella acompañante eran todavía pequeños y rosados”.<sup>32</sup>

Esta preferencia por los senos menudos, también es abordada por Márquez en su obra *Memoria de mis putas tristes*. Delgadina, quien es el equivalente de las muchachas narcotizadas, tenía “los senos recién nacidos [que] parecían todavía de niño varón pero [que] se veían urgidos por una energía secreta a punto de reventar”<sup>33</sup>

Esta característica hace que el nonagenario periodista, quien había tenido la oportunidad de besar y acariciar más de quinientas catorce formas de senos voluptuosos, experimente la misma sensación que Eguchi. Ambos se sumergen en el fuego de la pasión al momento de contemplar y sentir en sus decrepitas manos, los senos pequeños de sus bellas durmientes.

### **C.- Presencia de rasgos infantiles en el rostro**

Konrad Lorenz ha contribuido de la manera más decisiva en el progreso de la biología del comportamiento. Es él quien finalmente hace comprender mejor qué es belleza humana.

---

32. Ibid.

33. GARCÍA MÁRQUEZ, óp., cit., pág. 29

En su obra *El comportamiento humano y animal* afirma que *“la belleza es una emoción asociada a un deseo de protección.”*<sup>34</sup> Según Lorenz, la impresión de belleza se reconoce en la cara de un adulto cuando este presenta rasgos de un niño. El mundo es atraído instintivamente por la cara de un infante, contemplarlo provoca en nosotros inmediatamente una emoción asociada a un deseo de protección que puede existir tanto en el hombre como en los animales.

Esta teoría planteada por el premio nobel de medicina y de fisiología en 1973, nos ayuda a comprender mejor el ideal de belleza planteado por Kawabata en su novela.

El anciano Eguchi percibe trazos y expresiones infantiles en el rostro de una de sus acompañantes, expresiones que crean en él, sentimientos de piedad y de ternura:

*“Contempló de nuevo su frente y sus mejillas y la línea infantil de la mandíbula y el cuello. (...) La muchacha tenía apenas veinte años. Aunque la expresión infantil no fuese por completo inadecuada, la muchacha no podía tener el olor a leche de un lactante. (...) sintió una oleada de soledad teñida de tristeza. Más que tristeza o soledad, lo que le atenazaba era la desolación de la vejez. Y ahora se transformó en piedad y ternura hacia la muchacha que despedía la fragancia del calor juvenil”*<sup>35</sup>

---

34. KONRAD, Lorenz. *El comportamiento humano y animal*, (reimpresión de 1965). Piper. Nueva York. 2000. Pág. 6

35. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 6-7

El contexto del fragmento citado lo hallamos en la primera visita que hace el anciano protagonista a ese harén misterioso. Después de cavilar sobre el estado en que fue adormecida la muchacha, Eguchi percibe de repente un olor de un niño lactante, un olor que en ese instante se vuelve más fuerte que el olor de la muchacha. Sobresaltado, examina los pezones de la bella y concluye que estos no rezuman. Esa sensación de oler a leche, que procede de una hendidura dejada por un vacío repentino en su corazón, unida a los trazos infantiles del rostro de su acompañante, hacen que el anciano sienta inmediatamente un deseo de protección hacia la muchacha narcotizada.

En todas las bellas durmientes estos signos infantiles están sobre la cabeza. La redondez, la plenitud, las curvas, la frente bombé, las mejillas llenas, la pequeña nariz respingada, todos estos caracteres infantiles son los que despiertan la emoción asociada al deseo de protección. Una cara infantil está asociada a la pureza, a la sinceridad, a la honestidad, a la vulnerabilidad y a la belleza.

La presencia de rasgos infantiles en el rostro de las vírgenes cortesanías complementa parte del ideal de belleza femenino planteado por Kawabata.

García Márquez sigue la misma línea propuesta por el novelista japonés. La impresión de belleza que el nonagenario periodista reconoce en Delgadina, tiene que ver con la presencia de rasgos infantiles en el rostro de su bella acompañante, rasgos que se asocian al deseo de

protección. A pesar de que en el primer encuentro estas características estaban camufladas por el excesivo maquillaje, el nonagenario las reconoce. Y es por ello que la nombra Delgadina, al igual que la niña de hermoso rostro, hija menor del rey, quien era requerida de amores por su padre.

El siguiente pasaje nos revela que el protagonista de Márquez solía adivinar o poner nombres, a las mujeres con las cuales había pasado la noche alguna vez, de acuerdo a sus caras:

*“Rosa Cabarcas ponía a sus pupilas un nombre distinto para cada cliente. A mí me divertía adivinarlos por las caras”<sup>36</sup>*

La anterior cita deja ver el criterio que usaba el anciano periodista para bautizar a sus mujeres. Y si a la adolescente de catorce años la había nombrado Delgadina era porque tenía un rostro de niña hermosa, un rostro que le despertaba un deseo de protegerla y tratarla con ternura.

La intertextualidad es indiscutible; Márquez, retoma el mismo planteamiento de Kawabata en su novela: un anciano reconoce o tiene una impresión de belleza al contemplar el rostro de su acompañante, sintiendo al mismo tiempo un deseo de protección, un deseo que se relaciona con el ontológico estado *mono no aware*.

---

36. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 57

#### 4.2.1.2.2. La Contemplación de la belleza dormida

La iconografía de la contemplación de la belleza dormida es otro de los aspectos de este tema que el escritor colombiano Gabriel García Márquez, toma de la CBD.

El origen o las fuentes en las que bebe esta temática la hallamos en la mitología clásica, donde destacan varios ejemplos como el de Eros y Psique; y la figura de Endimión amado por Selene, que están llenos de simbolismo sexual.

Estos mitos plantean dos aspectos importantes que nos ayudan a entender la novela de Kawabata, y por consiguiente la intertextualidad presente en la novela de García Márquez.

El primero responde a la siguiente idea: el alma contempladora queda rendida ante el poder de la belleza dormida. Apuleyo introduce la temática de la contemplación, con cierta completitud, al presentarnos el mito de Eros y Psique:

*“Era ya de noche; había llegado el marido, y después de unas escaramuzas en amorosa lucha, cayó sumido en profundo sueño. Psique, entonces, en constante duda, pero sostenida por la fuerza del destino, recobró las suyas, de manera que al coger la lámpara y la navaja, su debilidad se transformó en audacia. Al alumbrar con el pábilo de la lámpara los secretos del lecho, vio la más apacible y dulce fiera de todas las posibles: era el propio dios Cupido hermosamente dormido, a cuya vista hasta la luz de la lámpara se avivó, recreándose, y relumbró la navaja de sacrílego filo. Psique, disuadida por la aparición, cayó de rodillas, lívida y trémula,*

*procurando esconder el arma, pero en su propio pecho; y lo hubiera conseguido, si no se le hubiera caído el acero, horrorizado de la infamia que iba a cometer. Abatida y sin salida ninguna, se puso a contemplar por largo rato la perfección del divino rostro, y fue reanimándose poco a poco: observaba la abundancia dorada de la cabellera perfumada con ambrosía, la blanca frente, las rosadas mejillas surcadas de cabellos rizados esparcidos en mechones, en caída hacia adelante unos, hacia atrás otros, a cuyo resplandor la misma llama de la lámpara palidecía. En la espalda del dios volador blanqueaban unas alas húmedas como flores palpitantes en las que, aunque en reposo, jugueteaban revoltosos unos plumones tiernos y delicados en constante temblor. El resto del cuerpo era tan terso y hermoso, que ni Venus podría lamentarse de haberlo parido. Al pie mismo del lecho reposaban el arco, el carcaj y las flechas, las armas todas de ese gran dios. Mientras Psique, con su insaciable curiosidad, tentaba admirada las armas de su marido, sacó una flecha del carcaj, y al palpar la afilada punta con la yema del pulgar, le temblaron las manos y se pinchó lo suficiente como para que unas gotas de sangre rodaran por la piel, y así, sin darse cuenta, cayó rendidamente enamorada del Amor".<sup>37</sup>*

El fragmento arriba citado, extraído de la obra *La metamorfosis o El asno de oro*, nos ayuda a comprender el

---

**37. Apuleyo. El asno de oro.** Traducción de José María Royo, Madrid, Cátedra, 1994. Pág. 21-23

alma y el actuar del anciano Eguchi, quien al igual que Psique queda rendido y subyugado ante el poder de la belleza dormida.

La siguiente cita, ubicada dentro del contexto de la primera visita a la posada de las bellas durmientes, revela la perturbación del alma del anciano a causa de la deslumbrante belleza que posee la muchacha narcotizada:

*“Eguchi contuvo el aliento; era más hermosa de lo que había esperado (...) era como si otro corazón batiese sus alas en el pecho del anciano Eguchi”* <sup>38</sup>

No solo es asombro sino también perturbación. El protagonista de Kawabata al igual que Psique, antes de conocer la magnitud de la belleza dormida, había pensado en transgredir normas o acabar con la existencia de ellas, pero al descubrir la belleza dormida de sus acompañantes termina cambiando de opinión: Psique acaba amando a Eros y Eguchi cediendo a la aventura de la contemplación reiteradas veces. En conclusión, ambos quedan sojuzgados por el poder de la belleza dormida. Este planteamiento que Yasunari Kawabata trabaja magistralmente en su obra, gracias a la sutileza de sus descripciones, es tomada por Márquez del mismo modo. El escritor colombiano también presenta un personaje anciano que al contemplar a una muchacha dormida queda rendido ante el poder de su belleza:

*“Entré al cuarto con el corazón desquiciado, y vi a la niña dormida, desnuda y desamparada en la enorme cama de alquiler, como la parió su madre. Yacía de*

---

38. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 4-5

*medio lado, de cara a la puerta, alumbrada desde el plafondo por una luz intensa que no perdonaba detalle. Me senté a contemplarla desde el borde de la cama con un hechizo de los cinco sentidos*<sup>39</sup>

La cita nos deja ver la incuestionable intertextualidad existente entre ambas novelas.

El segundo aspecto tiene que ver con el mito de Endimión y Selene, que es otra de las fuentes mitológicas que sirven para explicar la contemplación de la belleza dormida, y del cual se puede extraer el siguiente discernimiento: la relación de la belleza con la juventud y la asistencia asidua por parte de los contempladores.

El mito, en sus elementos esenciales, es el siguiente: Endimión, pastor de gran belleza, había inspirado un profundo amor a la luna. Zeus prometió a Endimión, a petición de la luna, concederle la realización de un deseo y el pastor escogió el de dormirse en un sueño eterno, no envejecer jamás y conservar la lozanía y frescura juveniles. Durante ese sueño, todas las noches, la luna se acostaba dulcemente junto a su amado.

En la CBD, la relación entre belleza y juventud es inherente en todas las muchachas narcotizadas. Eguchi al contemplar a la primera bella durmiente concluye que era más hermosa de lo que había esperado y que *"su belleza no constituía la única sorpresa. También era joven."*<sup>40</sup>

Todas las cortesanas vírgenes eran conscientes de la fugacidad de la juventud. Ellas sabían que el transcurrir del

---

39. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 28-29

40. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 5

tiempo marchitaría sus pieles y acabaría con su belleza. Por ello, al igual que Endimión, habían pedido que se le conceda la forma de su muerte. Sumergirse en un sueño eterno día a día, velada tras velada, donde serían contempladas por sus amados anónimos, quienes se acostarían plácidamente junto a ellas. En ese instante de sinónima muerte serían eternas, ya que se hallarían intactas en el pensamiento y el recuerdo de aquellos que pasaron la noche a su lado.

Este criterio con que el escritor japonés nos ayuda a entender el tema de la contemplación de la belleza dormida y su relación con los dos aspectos arriba mencionados, también es abordado de igual manera por el escritor colombiano Gabriel García Márquez.

La belleza de Delgadina guarda relación con su juventud y lozanía y, al igual que las bellas durmientes de Kawabata, permanece sedada a causa de los bebedizos de bromuro con valeriana que le provee la matrona.

En ese sueño artificial es contemplada por el nonagenario periodista quien acude repetidas veces al burdel de Rosa Cabarcas para acostarse junto a su amada bella durmiente.

La idea de intertextualidad es la de un texto que no se legitima en su corporeidad o singularidad, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos. Evidentemente ambas novelas son dos textos dialogantes, la mirada semiótica así lo afirma y con ello complejiza la realidad misma.

Al concebir el texto como un diálogo, Márquez entra en el juego de Kawabata, y rescribe la CBD, con un estilo peculiar y pintoresco.

#### 4.2.1.3 LA VEJEZ

El tema de la vejez es estudiado por diferentes disciplinas y profesionales. Para entender la situación del anciano, se necesita estudiar sobre la economía, lo social y la salud. El compartir los conocimientos entre los profesionales que estudian la vejez es necesario para tener una base sólida sobre las necesidades especiales de las personas que se encuentran en esta etapa. La historia permite conocer sobre los problemas económicos, de salud y de vivienda que acontecen en la vejez y nos enseña los errores y los aciertos relativos al trato dado a los ancianos.

De igual manera, repasar la historia literaria es importante para analizar la presentación de los personajes viejos en la literatura. El conocer las ideas que Gabriel García Márquez tiene sobre la problemática de la vejez ayuda a entender sus metas al presentar el tema en su obra y su evidente intertextualidad con la novela del escritor japonés.

Por su parte la filosofía exhorta a mejorar la situación del adulto mayor y a hacer cambios en todos los niveles, incluyendo el literario. Realmente, es un cuadro desalentador y no es hasta el siglo XIX que se ve al anciano de manera más equilibrada y realista. Existe todavía el peligro de presentar a la vejez como una etapa idílica. Sin embargo, Simone de Beauvoir reconoce los aciertos y los avances que surgen en la literatura. Menciona a Ernest Hemingway, *El viejo y el mar*, a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, a Émile Zola, *La Tierra*, a Fernando de Rojas, *La Celestina*, y a Yasunari Kawabata, *La casa de las bellas durmientes*, y recalca que es ahí donde por primera vez "an old woman had appeared as the main heroine".

La vejez es una etapa a la que se llega con miedo, con poca información y sin preparación. Escasas son las novelas que nos adiestran para enfrentarnos a ese momento de grandes cambios y nuevos retos por vencer. Yasunari Kawabata ha sabido retratar este tema con tanta riqueza humana y tantos matices psicológicos, sin exagerar las virtudes ni esconder las miserias, como un ajuste de cuentas con el paso inexorable del tiempo.

El autor japonés glorifica este tema, y Márquez, quien siempre ha sentido fascinación y admiración por la literatura nipona, en especial por la de Kawabata y su novela sobre las bellas durmientes, aborda el tema de la vejez en base a dos aspectos que extrae de la CBD: el mito de la juventud y el comportamiento sexual de los ancianos.

#### **4.2.1.3.1. El mito de la juventud**

En literatura, nada se crea de la nada, sino que siempre existe un precedente, de mayor o menor genialidad, que sirve de base a otros:

*“Cuando el rey David era viejo y avanzado en días, le cubrían de ropas, pero no se calentaba. Le dijeron, por tanto, sus siervos: busquen para mi señor el rey una joven virgen, para que esté delante del rey y lo abrigue y duerma a su lado, y entrará en calor mi señor el rey. Y buscaron una joven hermosa por toda la tierra de Israel, y hallaron a Abisag sunamita, y la trajeron al rey. Y la joven era hermosa; y ella abrigaba al rey, y le servía; pero el rey nunca la conoció.”<sup>41</sup>*

---

**41.** Primer libro de los Reyes 1:1- 4. La Biblia. Sociedades Bíblicas Unidas, 1960. Pág. 330

La cita corresponde al origen del mito de la juventud, cuyos arcanos hunden sus raíces en el mundo legendario y folclórico de los pueblos. Este mito que ha merodeado por todas las culturas de la humanidad ha fascinado a muchos escritores, quienes han elaborado sus novelas bajo la sombra de este relato bíblico.

En la CBD las evidencias de que Kawabata se inspiró en la historia del rey David son dos: la primera tiene que ver con una idea que se enciende en el pensamiento de Eguchi, en una de esas noches tristes e intensas que pasa en la posada de las bellas narcotizadas:

*“Desde la antigüedad, los ancianos habían intentado usar la fragancia de las doncellas como un elixir de juventud”<sup>42</sup>*

La cita nos revela la alusión que hace el prosista oriental, a los ancianos de épocas remotas quienes, inspirados en la famosa figura del rey de Israel, recurrían al mito de la juventud como una forma de ahuyentar los zarpazos de la vejez y experimentar las delicias de un sueño placentero, en el que los límites entre la vida y la muerte quedan difuminados.

La segunda evidencia tiene que ver con la intertextualidad del argumento entre ambos textos. En los dos relatos, los protagonistas son dos ancianos que, para rejuvenecerse, recurren a los cuerpos de muchachas núbiles sin llegar a conocerlas sexualmente. También en ambas historias existe esa fragancia vivificadora, representada, en el caso del relato bíblico por Abisag, la sunamita, y en la CBD por las vírgenes cortesanas de ese harén misterioso.

---

42. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 49

La novela de Kawabata, de una belleza inquietante y dolorosa, presenta al lector un mundo de decadencia y desgaste, donde los cuerpos arruinados de los ancianos aspiran a unos sorbos de vida joven en contacto con las vírgenes narcotizadas que duermen en el mismo lecho y a las que no pueden conocer sexualmente.

El protagonista de esta novela, Yoshio Eguchi, a pesar de sus sesenta y siete años, no es un hombre acabado y arruinado por la vejez, como los demás clientes del extraño prostíbulo, sino una persona desencantada, llena de frustraciones y amarguras, ávido por experimentar las nuevas sensaciones que ofrecen estas doncellas aletargadas antes de que la vejez le arrebatase su condición de hombre. Entre los insólitos placeres que esconde este particular paraíso del sueño, se encuentra la posibilidad de admirar y adorar a las vírgenes durmientes hasta alcanzar una suerte de éxtasis contemplativo, y beber el elixir de la vida que emana de los cuerpos frágiles de las doncellas.

El mito de la juventud es un tema fascinante y Gabriel García Márquez no se resiste a sus encantos.<sup>43</sup> Seducido por el refinado

---

43. Otro escritor citado en varias ocasiones por García Márquez en su obra periodística, el italiano Italo Svevo, autor de un clásico sobre la vejez, como es su novela *Senectud* (1898), dejó un relato muy sugerente sobre las relaciones entre un anciano y una joven de la que se enamora, titulado *La historia del buen viejo y la bella muchacha* (2004). Este texto, breve pero intenso, mantiene interesantes puntos de contacto con *Memoria de mis putas tristes*, como el hecho de estar protagonizado por un anciano anónimo y mujeriego que escribe sus memorias (tituladas *De las tentaciones entre la vejez y la juventud*) o saber que el gran amor de su vida le ha llegado cuando está cercano a la muerte. También son muy interesantes los paralelismos en las relaciones que mantienen con su ama de llaves (equiparable a Damiana), los celos impetuosos que lo achicharran cuando ve la transformación de la muchacha, que se acaba convirtiendo en la destinataria de su herencia, o la necesidad de escribir para inmortalizar su historia de amor. Se hace, incluso, referencia al episodio del rey David: "El egoísmo de los viejos es tan grande que su pensamiento no puede permanecer unido ni siquiera un instante al objeto de su amor sin volver en seguida su mirada hacia sí mismos. Cuando quieren a una mujer se asemejan al rey David, que esperaba que las jovencitas le devolvieran la juventud" (Svevo, 2004: pág. 11-12).

estilo del nobel japonés y la magistral forma de relatar una historia, cuyo tema es deslumbrante, decide abordar este mito en su novela siguiendo el mismo criterio de Kawabata: presentar a un anciano que busca el elixir de la juventud en el cuerpo de una bella durmiente, con la cual pasa reiteradas noches sin llegar a mantener relaciones sexuales con ella.

Esta aventura, que inicia con el regalo, una noche de amor loco con una adolescente virgen, que se hace el protagonista el día de su cumpleaños, se repite varias veces al igual que en la novela de Kawabata. Donde el protagonista acude ceremonialmente al burdel de Rosa Cabarcas para pasar la noche junto a Delgadina,<sup>44</sup> la adolescente de catorce años que le devuelve la juventud en cada encuentro nocturno. En compañía de esta bella durmiente, el periodista jubilado, quien llevaba años de santa paz con su cuerpo, dedicado a la relectura errática de sus clásicos y a sus programas privados de música culta, descubre el sentido de su vida. A partir de su primer encuentro con la muchacha surgen notables cambios en el espíritu del anciano, que se ven reflejados en sus notas periodísticas, que provocan el entusiasmo y el contagio sentimental de su público; y en su actitud, ya que se siente como un navegante feliz, a tal punto de que vuelve a montar bicicleta gritando a los cuatro vientos su edad inverosímil.

---

**44.** Los poetas colombianos Eduardo Carranza y Jorge Rojas, integrantes del grupo Piedra y Cielo en el que se formó García Márquez, en homenaje al Nobel español Juan Ramón Jiménez, ya habían dedicado algunas composiciones a la figura de Delgadina. De hecho, Jorge Rojas tiene un tríptico titulado "Momentos de la doncella", integrado por los poemas "El sueño", "El espejo" y "La muerte". Igualmente revelador resulta el poema de Eduardo Carranza titulado "Tema de sueño y vida": "Suéñame, suéñame, entreabiertos labios/ Boca dormida, que sonrías, suéñame. / Sueño abajo, agua bella, miembros puros, / bajo la luna, delgadina, suéñame. // Despierta, suéñame como respiras, / sin saberlo, olvidada, piel morena; / suéñame amor, amor, con el invierno / como una flor morada sobre el hombro. // Oh delgado jardín cuya cintura delgada yo he ceñido largamente; / oh llama de ojos negros, amor mío; / oh transcurso de agua entre los sueños".

Como se evidencia la intertextualidad de la novela de Kawabata con relación a este tema es irrefutable, no solo por la presencia de un anciano que se acerca a un burdel o casa de citas para apoderarse del espíritu y la energía vital de una joven, sino también porque ambos protagonistas a pesar de poseer intacto su vigor sexual, no logran intimar con sus bellas acompañantes.

#### **4.2.1.3.2. El comportamiento sexual de los ancianos.**

La sexualidad desempeña un papel muy importante a lo largo de la vida. Mientras se conserve un buen estado de salud, no hay motivo alguno para creer que con la edad desaparezcan el interés o las prácticas sexuales. Por lo general, la sexualidad se ha relacionado más con la juventud y tradicionalmente la sociedad ha alimentado muchos tabúes y estereotipos negativos acerca de la sexualidad en la vejez.

El tema de sexualidad es quizá uno de los temas que más exige de una visión integral que contemple los aspectos biológicos, psicológicos y sociales. Aun en las personas jóvenes que refieren presentar algún tipo de disfunción sexual, la mayoría de las veces estas pueden atribuirse a información deficiente o inadecuada, tabúes sociales y/o problemas psicológicos.

Cuando el tema lo relacionamos con el envejecimiento, la situación se complica aún más, ya que efectivamente hay cambios biológicos que se experimentan con la edad y que se suman a los de índole social y cultural.

Para comprender la sexualidad del adulto mayor, en ambas novelas, es necesario no solo comprender sus cambios fisiológicos, sino ubicarlos en su contexto social y cultural, así

como su propia historia, experimentada a lo largo de la vida en el desempeño de su sexualidad.

Yasunari Kawabata en su novela sobre las bellas durmientes muestra las dos caras de la sexualidad en el adulto mayor. Por un lado, al considerar a la vejez, como un periodo inevitable en que se deja de ser hombre, no solo sexualmente, describe la triste realidad de aquellos caballeros que se han convertido en una presencia sobrante en el mundo. Así, por ejemplo, el anciano Kiga, el primero que le habla de la misteriosa casa, *“era tan viejo que ya había dejado de ser hombre”*<sup>45</sup>

Por otro lado, con intención de glorificar la vejez, presenta a Eguchi, el personaje protagonista que posee intacto su vigor sexual. A pesar de que la fealdad de la vejez le acosaba, este personaje es capaz de sentir goce, lo cual hace que la mujer de la posada lo considere como un huésped no digno de confianza.

Estas dos realidades afines al comportamiento sexual de los ancianos: activos y pasivos, son abordadas por García Márquez en su novela. El escritor colombiano presenta a un personaje que a pesar de poseer un alto grado de senilidad, conserva intacta su potencia sexual.

El mismo personaje lo confiesa: *“Mi edad sexual no me preocupó nunca”*.<sup>46</sup> Del mismo modo que en la CBD, también describe el otro lado de la realidad sexual de los ancianos, mostrándonos el deplorable estado de aquellos caballeros que ya han dejado de ser hombres y que consultan al médico asustados por los sobresaltos de la vejez.

---

45. KAWABATA, Óp. Cit. Pág. 4

46. GARCÍA MÁRQUEZ, Óp., cit., pág. 15

#### 4.2.1.4 LA MUERTE

La muerte es la entrada a un reino onírico y es así desde que el hombre se calentaba a la luz de las hogueras en cuevas. Este respetaba a los muertos, preocupado por esa otra vida que creía segura, transitoria y que ayudaba a cruzar con diferentes objetos que aparecen con los esqueletos, para su uso y disfrute en el otro mundo.

Partiendo de esto no nos sorprende que la literatura universal deba a la muerte sus mejores, intensos y densos capítulos; y existe en el mundo una copiosa literatura (ascética o humorística), sobre el tema de la muerte. Desde el *Libro de los Muertos* de los antiguos egipcios, esta literatura aparece en todo país, en todo tiempo y parece inmune a los cambios culturales o políticos, adaptándose de manera camaleónica a la situación.

Hay a quien el drama de la muerte le aterra, otros la ven como una parte fundamental de la vida, y otros, como necesaria. El escribir sobre ella se plantea como un intento de exorcizarla.

Compilando, analizando y usando nuestro propio criterio organizativo, hemos encontrado que la muerte aparece en la CBD, bajo los siguientes aspectos literarios, que funcionan como referentes intertextuales en la obra de Gabriel García Márquez:

- ✓ La idea de la muerte.
- ✓ Muerte y envejecer: encuentro con la condición de mortal.

Para demostrar la intertextualidad de la novela la CBD en *Memoria de mis putas tristes*,<sup>47</sup> abordaremos cada uno de estos aspectos literarios sobre el tema de la muerte, que el escritor colombiano toma de la obra de Kawabata.

---

47. De ahora en adelante se usará MPT para hacer referencia a la novela *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez.

### **A) La idea de la muerte.**

La idea de la muerte ha sido abordada desde distintas disciplinas: filosofía, antropología, medicina, psicología... que enfocan el quehacer del hombre, y encontramos que la muerte al igual que la vida está condicionada por factores biológicos, psicológicos y socioculturales. Si bien es una inquietud que aparece en cualquier momento de la vida, basta toparnos con la muerte más o menos de cerca, para que la idea se vuelva movilizante.

No hay dos muertes iguales, al igual que no existen dos vidas idénticas. Kawabata está convencido de que preparamos para morir, llena de paz nuestra vida, hace que relativicemos las pérdidas y los fracasos, y disfrutemos más el momento presente (*carpe diem*).

La forma de concebir nuestra propia muerte, así como la elaboración de los numerosos duelos que realizamos a lo largo de toda nuestra vida, formarán parte de nuestro quehacer diario asumiendo, analizando y aceptando estas situaciones con una actitud psíquica saludable que nos proporciona sin duda, una mayor calidad de vida.

En la CBD la idea de la muerte se ve reflejada en las siguientes líneas:

*"(...) los viejos tienen la muerte, y los jóvenes el amor, y la muerte viene una sola vez y el amor muchas".<sup>48</sup>*

---

48. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 49

El protagonista piensa en la brevedad de la vida y en la sombra de la muerte que se esconde en cada rincón de esa casa del placer. La considera como un hecho fatal e inevitable, ante el cual debemos prepararnos, viviendo a plenitud el presente. Esta concepción sobre la idea de la muerte que tiene el protagonista de la novela de Kawabata, también es compartida por el longevo personaje de Márquez. En el último capítulo de la novela encontramos la referencia intertextual. Al ser examinado por el médico, quien le halla en perfecto estado de salud, el nonagenario hace la siguiente afirmación:

*“Yo, provocándolo para una sentencia aterradora, le dije: la única definitiva es la muerte”<sup>49</sup>*

Como se evidencia, ambos autores comparten el mismo planteamiento con respecto a la idea de la muerte; ya que la consideran como un suceso fatal, inevitable y único, ante el cual debemos estar preparados, tal como lo hacen los ancianos protagonistas, quienes viven a plenitud sus últimos instantes de existencia, utilizando las fragancias de las muchachas como sagrado elixir para escapar de las garras de La Parca durante un instante.

### **B) Muerte y envejecer: encuentro con la condición de mortal.**

El tiempo, ese tirano implacable, inexorable de las dimensiones en donde transcurre el hombre, nos recoge cuando nacemos y nos hace bajar cuando el plazo

---

49. GARCÍA MÁRQUEZ, Óp., cit., pág. 107

termina. Es este contacto con el tiempo, el transcurrido y el por venir, el que hace que Eguchi tome conciencia de él. Es en esos años de decadencia cuando realiza el balance de lo vivido y percibe el futuro como la cercana cuenta atrás, el cronómetro al que solo le quedan minutos y horas, pero inciertos días e inalcanzables años. La muerte la percibe cercana y junto a ella aparecen la angustia y las quejas por lo no vivido:

*“A medida que la vejez se aproximaba, y en las noches en que le costaba conciliar el sueño, Eguchi recordaba de vez en cuando las palabras de aquella mujer [la esposa de un ejecutivo comercial] y contaba muchas mujeres con los dedos; pero no se limitaba a algo tan sencillo como imaginarse solamente a las que le hubiera gustado besar. Solía evocar recuerdos de las mujeres con quienes había mantenido relaciones amorosas.”<sup>50</sup>*

El pasaje mencionado revela la ansiedad del protagonista de Kawabata, por lo que no pudo hacer en su juventud. Siente nostalgia por los años de gloria que han pasado y que no volverán. Es consciente de que en la vejez, uno descubre su condición de mortal, ya que percibe cercana la muerte.

La vivencia de lo inevitable, de la finitud y transitoriedad del ser humano, la idea de ser mortal es concebida de forma distinta para el Eguchi anciano, a diferencia del Eguchi joven, del cual solo quedan recuerdos.

---

50. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 10

La única vivencia cierta que tiene de la muerte, es la de "no ser"- "dejar de ser" y esto lo sabe a través del conocimiento de la muerte de los otros. Esta concepción de los ancianos que descubren su condición de mortal, lo cual les hace pensar de inmediato en la muerte, que aborda el prosista oriental en su novela sobre las bellas durmientes, es desarrollada también por García Márquez en sus memorias tristes de sus putas. El escritor colombiano sigue el mismo razonamiento propuesto por Kawabata. Su anciano personaje rememora el pasado, siente angustia por lo no vivido y anhela retroceder el tiempo para hacer lo que no hizo. Al mismo tiempo es consciente de que se halla en los umbrales de la muerte, del mismo modo que el personaje de Kawabata:

*"A principios de julio sentí la distancia real de la muerte. Mi corazón perdió el paso y empecé a ver y sentir por todos lados los presagios inequívocos del final".<sup>51</sup>*

Hallarse en la vejez, en una etapa final, hace que el anciano periodista piense en la certidumbre de ser mortal, y es por ello que evoca las palabras de una mujer fenomenal con la que bailaba un tango apache: *"Hagas lo que hagas, en este año o dentro de ciento, estarás muerto hasta jamás".<sup>52</sup>*

La intertextualidad con referencia al tema de la muerte es innegable. García Márquez sigue los mismos planteamientos propuestos por el nobel japonés, y reescribe su novela haciendo uso de un estilo propio, en el que se esconden los préstamos ideológicos y argumentales de la CBD.

---

51. GARCÍA MÁRQUEZ, Óp., cit., pág. 101

52. Ibid., pág. 102

#### **4.2.2.- Intertextualidad a nivel de personajes**

El universo novelesco es un mundo ficticio creado a imagen de la vida real y organizado alrededor de unas instancias y de unas coordenadas que proporcionan al conjunto del texto una cierta verosimilitud.

Entre estos elementos ineludibles que constituyen el esqueleto de la narración, el personaje es la entidad que a través de las épocas y círculos literarios se ha emancipado y se ha deshecho del cliché preestablecido, para convertirse en un verdadero tejedor del texto. Pese a ello, sigue siendo un ser ficticio que está en el centro de la acción novelesca y puede, partiendo de lo dicho por él y sobre él, tener una referencia extra textual que no se lee a simple vista, sino a partir de la identificación de los rasgos que lo constituyen, que afloran en el contenido de la obra.

Así, recorriendo las páginas de MPT de García Márquez descubrimos que los rasgos o cualidades que caracterizan a sus personajes, nos remiten directamente a los de la CBD de Kawabata. Este escritor en su renombrada novela erótica presenta a sus personajes contruidos por un conjunto de rasgos, que los individualizan y les confieren una mayor autenticidad. Rasgos que son utilizados intertextualmente por Márquez para erigir los personajes de su ficción.

Según el tipo de estudio, se pueden abordar diversos caracteres del personaje, pero, para demostrar la intertextualidad que se aprecia en la construcción de los personajes de la novela del escritor colombiano, nos centraremos tan solo en determinados aspectos que asemejan a las siguientes parejas de personajes: Eguchi / Periodista jubilado; Bellas durmientes / Delgadina y Mujer de la posada / Rosa Cabarcas.

#### 4.2.2.1. EGUCHI / PERIODISTA JUBILADO

En ambas novelas, los protagonistas son dos hombres de edad avanzada: uno tiene sesenta y siete años y el otro es nonagenario. Ambos sienten la decadencia física de la vejez e intentan compensar tal sensación visitando a una jovencita. Eguchi, tan dado a las meditaciones, en una de esas noches tristes e insondables que pasa en el aposento de las durmientes, se interroga:

*“¿Abandonaría a los ancianos la tristeza, la fealdad, la indiferencia de la vejez, se sentirían llenos de las bendiciones de una vida joven?”<sup>53</sup>*

En la honda reflexión de la cita, es evidente que el protagonista de Kawabata se cuestiona si al pagar la compañía de una muchacha joven, la idea de acabamiento, de que la muerte lo aguarda inevitablemente al extremo del camino se esfuma. Estas sensaciones de senectud y de vecindad con la muerte, también están presentes en el periodista jubilado, quien, después de su primer encuentro con Delgadina, camino a casa, empieza a sentir el peso de sus noventa años, y a contar los minutos de las noches que le hacen falta para morir.

Esta mención inaugural de los aspectos en común que hay entre ambos personajes, nos permite crear una primera imagen que se completará con las referencias al vigor sexual y a la personalidad histérico- psicópata.

---

53. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 26

## A) Vigor sexual

En la CBD, la potencia sexual de Eguchi se pone de manifiesto en su primera visita a ese claustro del placer. La administradora, dejando entrever que él aún no era un huésped digno de confianza, ya que podía quebrantar una de las restricciones de la casa: violar a la muchacha drogada, le habla de los clientes en quienes ella podía "confiar". Además, probablemente porque estaba acostumbrada a hacer tratos solo con hombres tan ancianos, no lo mira con piedad ni indiscreción.

Este rasgo que define a Eguchi, se presenta de forma similar en el periodista jubilado. En primer lugar, cuando, para satisfacer su deseo sexual, llama a Rosa Cabarcas y le solicita una adolescente virgen como regalo de cumpleaños. Luego, cuando, en vísperas de sus noventa años, en un primer borrador de su nota dominical, reflexiona:

*"Mi edad sexual no me preocupó nunca, porque mis poderes no dependían de mí como de ellas, y ellas saben el cómo y por qué cuando quieren"<sup>54</sup>*

La anterior cita, que es la confirmación del vigor sexual del nonagenario, nos hace ver la analogía existente entre ambos personajes.

---

54. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 15

## **B) Personalidad histérico- psicópata**

En términos generales, la personalidad lo constituye aquellas características de la persona que manifiestan los patrones permanentes en su manera de actuar, pensar y sentir. Según esta definición, todos los individuos pueden ser clasificados por sus rasgos de comportamiento o tendencias en un tipo o clase de personas.

Hans Eysenck<sup>55</sup> siguiendo las Teorías de Galeno y bajo la influencia de Carl. Gustav. Jung, describió cuatro tipos de personalidad:

- Los ansioso- obsesivos (son serios, rígidos, e insociables)
- Los histérico- psicópatas (son excitables, agresivos e impulsivos)
- Los introvertidos (son tímidos, ecuánimes, serenos y tranquilos)
- Los extrovertidos (son sociables, amigueros y buscan la actividad)

Eguchi, de acuerdo a su forma de actuar, pensar y sentir en cada encuentro que tenía con las muchachas adormecidas, se ubica dentro del segundo tipo de personalidad: la histérico- psicópata.

---

**55.** Psicólogo conductista factorialista inglés de origen alemán, especializado en el estudio de la personalidad.

Habitualmente, ante el mutismo e inconsciencia de sus dóciles acompañantes que le hacen ver la cercanía de la muerte, actuaba de manera agresiva e impulsiva con ellas. El siguiente fragmento, ubicado en el contexto de su última velada a la posada secreta, hace obvias estas particularidades:

*“Sintió un repentino anhelo de la sangre: quería violarla, usarla la fuerza con ella, violar la regla de la casa, destruir el repugnante secreto y después marcharse para siempre. Pero la fuerza no era necesaria. No habría resistencia por parte del cuerpo de la muchacha narcotizada. Incluso podía estrangularla sin dificultar. El impulso le abandonó, y un vacío de profundidades oscuras invadió su ser.”<sup>56</sup>*

Estos rasgos de agresividad e impulsividad que determinan la personalidad de Eguchi, también son compartidos por el viejo periodista en su modo de sentir y actuar con la adolescente dormida. En su penúltimo encuentro:

*“Ciego de una furia inmensa fui reventando contra las paredes cada cosa del cuarto: las lámparas, el radio, el ventilador, los espejos, las jarras, los vasos. (...) Con la cegadora lucidez de la cólera tuve la inspiración final de prenderle fuego a la casa, cuando apareció en la puerta la figura impassible de Rosa Cabarcas.”<sup>57</sup>*

---

56. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 61 -62

57. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 90

El pasaje citado, muestra de forma irrefutable la personalidad histérico- psicópata del nonagenario, quien impulsado por el sentimiento destructivo de los celos, hace un desmadre en la habitación de la casa clandestina. Esto significa que, el anciano periodista de MPT es una copia casi exacta del viejo y aburrido Eguchi.

#### **4.2.2.2. BELLAS DURMIENTES / DELGADINA**

En la CBD y MPT, las bellas durmientes (como ya dijimos, consideradas como un solo personaje) y Delgadina, son hermosas muchachas que oscilan en los catorce y veinte años. Aparte del anonimato, comparten el hecho de ser drogadas y caer en un sueño profundo que las transforma en seres inertes, casi muertas. El narrador en tercera persona de la novela de Kawabata cuenta:

*"La muchacha respiraba pacíficamente. Cualquiera que fuese la píldora o la inyección que la había dormido, no parecía sentir ningún dolor. Quizás era una gran dosis de somnífero, quizás un veneno ligero. Eguchi pensó que le gustaría sumirse al menos en un sueño tan profundo" <sup>58</sup>*

Este acto de ser sumido en su sueño profundo y artificial propio de las bellas durmientes, también está presente en Delgadina, quien es sedada en su primer encuentro sexual con un bebedizo de bromuro con valeriana.

---

58. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 43

Esta presentación inicial de los aspectos afines que hay entre ambos personajes, se completará con las informaciones relativas a la virginidad, desnudez y delirio.

### **A) La virginidad**

En la novela de Kawabata, una de las reglas más estrictas que los ancianos clientes de la posada secreta tenían que cumplir, era la de no tener relaciones sexuales con las muñecas vivientes. De violar esta restricción les sería prohibido el ingreso.

Pero ¿para qué la administradora del lugar impone esta regla tan extraña en nuestra cultura? Para proteger la virginidad de las muchachas. ¿Para qué proteger la virginidad? Para conservar la tentación, la aventura, el goce de los ancianos. Una vez quebrantada esta norma, la casa no sería más que un simple burdel ordinario. Esta es la razón por la cual todas las bellas durmientes son vírgenes.

Eguchi, tan propenso a desvirgar a las jóvenes desvanecidas, a transgredir esta regla desagradable y triste de la casa, al contemplar a la hechicera experimentada no duda que posee este rasgo:

*“La muchacha yacía con el rostro vuelto hacia él, la cabeza ligeramente adelantada y los pechos hacia atrás, y en la sombra de su mandíbula había un línea apenas perceptible a través del cuello fresco y esbelto. Sus largos cabellos estaban extendidos sobre la almohada,*

*detrás de la cabeza. Contemplando sus labios cerrados y después sus pestañas y cejas él no dudó que era virgen*<sup>59</sup>

Este estado de pureza, también se manifiesta de forma innegable en la heroína de Márquez. El anciano periodista, que por razones muy distintas a Eguchi, respeta la virginidad de Delgadina. En su primera visita a la casa clandestina, luego de levantarse al amanecer e ir a los servicios higiénicos, al contemplarla dormida, descubre que es virgen:

*“Cuando volví fresco y vestido al dormitorio, la niña dormía boca arriba a la luz conciliadora del amanecer atravesada de lado a lado de la cama, con los brazos abiertos en cruz y dueña absoluta de su virginidad.”*<sup>60</sup>

Este valor esencial de la adolescente, que el nonagenario desea que Dios se lo guarde, muestra la afinidad existente entre ambos personajes.

## **B) La desnudez**

La desnudez es el estado del ser humano de no llevar vestiduras. A veces se refiere al estado de llevar poca ropa, o menos de lo que las convenciones o reglas de una cierta cultura o situación ha establecido, o al estado de exposición de piel o partes íntimas.

---

59. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 17

60. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 32

En la novela del prosista oriental, las bellas durmientes, en cada velada, son presentadas totalmente desnudas ante los ancianos pudientes que las alquilan. Este acto prodigioso tiene como finalidad despertar el deseo y la lascivia en sus contempladores:

*“La muchacha yacía de espaldas a él. (...) Parecía bastante gruesa. Eguchi no podía estar seguro, pero a la luz de las cortinas de terciopelo carmesí, sus abundantes cabellos se antojaban de un tono rojizo. La piel de las orejas carnosas, sobre el cuello redondo, era extraordinariamente blanca. Parecía muy cálida, como había dicho la mujer, y, sin embargo, no estaba ruborizada. (...) Tenía la piel tan suave que parecía adherirse a la suya. La fragancia procedía de su humedad. Eguchi permaneció inmóvil durante un rato, con los ojos cerrados. (...) la carne era abundante en las caderas y más abajo. (...) Tenía los pechos grandes, pero bajos y anchos, y los pezones eran notablemente pequeños.”<sup>61</sup>*

El fragmento anterior, descrito minuciosa y sutilmente, muestra la carnalidad y el deseo despertado en el anciano Eguchi, fruto de la contemplación del bello cuerpo desnudo de la muchacha. Este acto de ser expuesta desprovista de atuendo que identifica a las bellas durmientes, también es compartido por Delgadina, quien es ofrecida, en todos los encuentros, desnuda a su

---

61. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 47- 48

compañero de lecho con el fin de estimular su deseo. El siguiente diálogo telefónico, efectuado entre el viejo periodista y Rosa Cabarcas, evidencia este suceso:

*"Bueno, mujer, le dije con un suspiro de alivio: Perdóname el berrinche de esta mañana. Ella, tranquila: No te preocupes, estaba esperando tu llamada. Le advertí: Quiero que la niña me espere como Dios la echó al mundo y sin barnices en la cara. Ella hizo su risa gutural. Lo que tú digas, dijo."<sup>62</sup>*

La cita, no solo revela el acuerdo sobre el estado en que la adolescente debería aguardarlo en la habitación, sino también ratifica el nexo intertextual existente entre las bellas durmientes y Delgadina.

### **C) El delirio**

El delirio es una alteración de la conciencia con inatención acompañado de alteraciones cognitivas y/o perceptuales que se desarrollan en un corto periodo de tiempo (horas o días) y fluctúa con el tiempo.

Los cambios cognitivos se manifiestan como alteraciones en la memoria, desorientación, agitación o habla confusa e irrelevante. Los cambios perceptuales se manifiestan como alucinaciones (usualmente visuales), ilusiones y/o delusiones.

---

62. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 55

En la CBD, la hechicera joven, a causa de los poderosos narcóticos con los que su mente había sido aletargada, hablaba en sueños de forma confusa e irrelevante:

*“–Ah –murmuró la joven–. ¿A dónde voy?/–  
¿Estas despierta? Despiértate. / –No. No. / Su  
rostro se arrimó al hombro de Eguchi, como  
para evitar las sacudidas. La frente le rozaba el  
cuello y el pelo cosquilleaba su nariz. Era duro,  
incluso doloroso. Eguchi se apartó de aquel  
dolor demasiado intenso. / – ¿Qué haces? –  
dijo la muchacha–. Basta. / –No hago nada”.*<sup>63</sup>

El pasaje, además de reflejar el modo de hablar fragmentario e incoherente de la hechicera narcotizada, también dejar ver el intento de Eguchi por sostener con ella algo parecido a una conversación. Esta alteración de la conciencia, se manifiesta de la misma forma en Delgadina:

*“Se revolvió en la cama, me dio la espalda y  
dijo disgustada: fue Isabel la que hizo llorar los  
caracoles. Exaltado por la ilusión de un diálogo,  
le pregunté en el mismo tono: ¿De quién eran?  
No contestó. Su voz tenía un rastro plebeyo”*<sup>64</sup>

La anterior cita que es la expresión de dos actos locutivos: las palabras incoherentes pronunciadas por Delgadina mientras dormía, originadas por el aumento de la dosis de

---

63. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 25

64. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 76

valeriana y, la exaltación del nonagenario periodista por querer entablar un diálogo con ella, revela de modo innegable el lazo que une a ambos personajes. Esto quiere decir que las bellas durmientes de Kawabata, son una correlación de la jovencita de Márquez.

#### 4.2.2.3. MUJER DE LA POSADA / ROSA CABARCAS

En ambas narraciones, las encargadas de las respectivas casas, son dos personajes ineludibles. En cada una de sus intervenciones, muestran una innata amabilidad y una impecable cortesía que denota la sabiduría y el dominio de su arte. El narrador omnisciente de la novela de Kawabata refiere:

*“– ¿Está despierto? – Preguntó la mujer de la casa–. El desayuno le espera. / –Sí –repuso apresuradamente Eguchi. / El sol matutino se filtraba por los postigos y brillaba con fuerza en las cortinas de terciopelo. Pero la luz de la mañana no se mezclaba con la luz suave del techo. / – ¿Se lo traigo, entonces? / – Sí”.*<sup>65</sup>

En el diálogo realizado en la anterior cita, se percibe el trato cortés que le brinda la mujer de la posada a Eguchi, a quien sirve el desayuno como colofón al encuentro sexual que tiene con la hetaira del sueño. Esta gentileza también se manifiesta en Rosa Cabarcas que le convida sus desayunos espléndidos al nonagenario. Desayunos que este aprovecha para desahogarse con ella y pedirle favores mínimos para el

---

65. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 17

bienestar y el buen ver de Delgadina.

Esta exposición preliminar de los aspectos coincidentes que hay entre ambos personajes, nos permite ir delineando un primer boceto que se ultimar  con las informaciones concernientes a la rigidez psicológica y la función.

### **A) La rigidez psicológica**

En la CBD, la rigidez psicológica de la administradora de la posada se deja notar en la última velada, cuando el anciano Eguchi, al despertar y percatarse que la muchacha morena estaba muerta a su lado, sobresaltado, la llama:

*“–  Ocurre algo? –la mujer de la casa entr . / –Está muerta– le rechinaban los dientes. / La mujer se frotó los ojos y observó con calma a la muchacha. / –  Muerta? No hay razón para que lo est . / –Está muerta. No respira y no tiene pulso. / La mujer cambi  de expresión y se arrodill  junto a la muchacha morena. / Está muerta,  verdad? / La mujer retiró la ropa de la cama e inspeccionó a la muchacha. / (...) No est  muerta –dijo la mujer con frialdad forzada–. No se preocupe. / Está muerta. Llame a un médico. Ella no contestó”.*<sup>66</sup>

La tranquilidad y la frialdad con la que actúa en ese momento dramático, descritas en el anterior pasaje, muestran ese rasgo negativo de la personalidad que individualiza a la mujer de cuarenta y cinco años y que también es compartido por Rosa Cabarcas. La siguiente cita, situada en el contexto del

---

66. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 67-68

asesinato del banquero, evidencia este atributo:

*“Lo único que la dueña quería de mí era que le ayudara a vestir el cadáver. Estaba tan segura, que me inquieto la idea de que la muerte fuera para ella un asunto de cocina.”<sup>67</sup>*

La cotidianeidad y la frialdad con la que actúa la matrona ante este problema grave, reafirman el rasgo de rigidez psicológica que lo personaliza.

## **B) La función**

En la novela de Kawabata, la función u ocupación de la mujer de la posada se percibe desde el comienzo de la narración, con la peculiar advertencia que le hace al anciano cliente, y se confirma en las posteriores páginas cuando el narrador omnisciente relata:

*“Unos quince días después recibió una llamada telefónica preguntándole si le gustaría hacer una visita aquella noche. La voz parecía ser de la mujer de cuarenta y cinco años”<sup>68</sup>*

En la cita anterior, se aprecia de manera incuestionable que este singular personaje se encarga de proporcionar las chicas a los ancianos burgueses. Esta función también se presenta en Rosa Cabarcas y se distingue desde los renglones iniciales

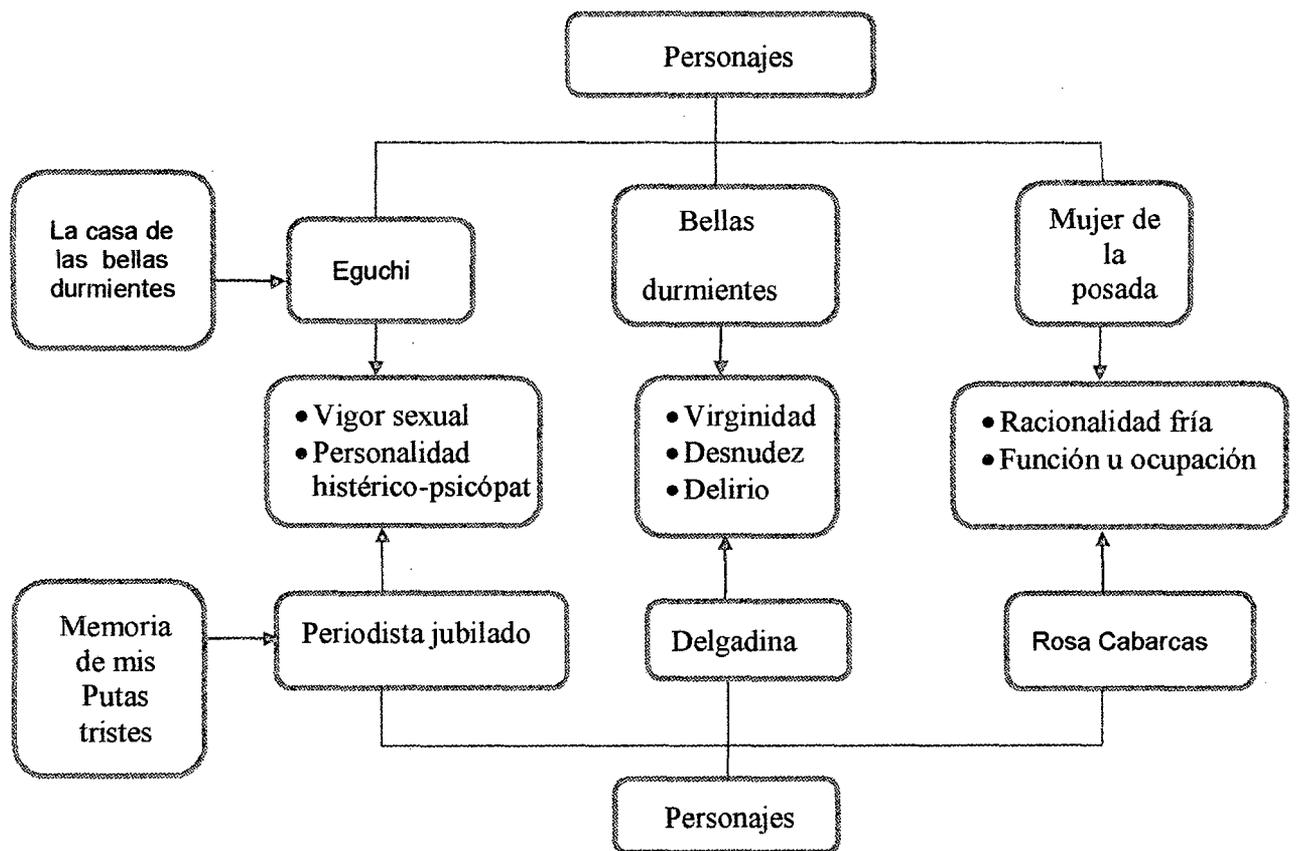
---

67. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 78

68. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 16

de la novela de Márquez, cuando el protagonista comenta que la dueña de la casa clandestina solía avisar a sus buenos clientes cuando tenía una novedad disponible. Esto significa que Rosa Cabarcas, es una reproducción de la mujer de la posada de las bellas durmientes.

El siguiente esquema compendia el paralelismo existente entre ambos personajes:



**Esquema N° 3**

### 4.2.3. Intertextualidad a nivel de sucesos

Toda historia está compuesta por una acción narrativa, esto es, un conjunto de acontecimientos (actos, hechos o sucesos) que se desarrollan consecutivamente desde una situación inicial e inestable hasta un desenlace donde se resuelve dicha situación y alcanza una estabilidad. Estos acontecimientos que integran la acción novelesca son experimentados por los personajes y se ordenan causal y cronológicamente vertebrando el esqueleto narrativo de la historia.

En la CBD, los acontecimientos que se relatan son abundantes. Sin embargo, para demostrar la intertextualidad, a nivel de sucesos, presente en la novela del escritor colombiano, nos enfocaremos únicamente en cuatro hechos concretos.

#### 4.2.3.1. Asistencia reiterada a la casa de citas

En ambas novelas, tanto Eguchi como el periodista jubilado, impulsados por la tristeza y la fealdad de la vejez que les hace ver su irremisible decadencia, acuden reiteradamente a las respectivas casas de citas. El narrador heterodiegético de la novela de Kawabata refiere:

*"Probablemente porque su secreto no lo permitía, el portal no ostentaba ningún letrero. Todo era silencio. (...) el viejo Eguchi solo había visto a la mujer con quien ahora estaba hablando. Era su primera visita."*<sup>69</sup>

---

69. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 9

En la anterior cita se aprecia como el anciano Eguchi, desde el inicio de la narración, se lanza a explorar los misterios que guarda la CBD. Este hecho asiduo también se manifiesta en el viejo periodista, quien, desde los renglones iniciales de la novela de Márquez, asiste al burdel de su vieja amiga Rosa Cabarcas:

*“Rosa Cabarcas estaba despachando a un cliente cuando entré [a la casa clandestina] en punta de pies. No sé si me desconoció de veras o si lo había fingido por guardar las formas”<sup>70</sup>*

El pasaje, ubicado en el contexto de la primera visita del nonagenario, es solo una demostración de la presencia de la CBD en MPT, en el desarrollo de la acción narrativa.

#### **4.2.3.2. Evocación de las mujeres de su juventud**

En la CBD y MPT, ambos ancianos, acostados junto a jóvenes insensibles, recuerdan con tristeza los múltiples coqueteos y aventuras que tuvieron en su vida. El narrador omnisciente del relato de Kawabata cuenta:

*“Un sueño parecido a la muerte”: las palabras evocaron el recuerdo de una mujer. Hacía tres años, en primavera, Eguchi había llevado consigo a una mujer a su hotel de Kobe. Procedía de un club nocturno, y ya era más de medianoche”<sup>71</sup>*

---

70. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 26

71. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 35

En la cita, se entrevé como Eguchi, mientras yace junto a la muchacha drogada, evoca a la mujer de Kobe, que le ordenó la maleta después de una noche de placer. Este suceso también se presenta de la misma forma en el viejo periodista, quien, velando el sueño de Delgadina, evoca a Castorina, la primera cortesana que lo desvirgó con apuro y maestría poco antes de sus doce años:

*"Me tiró en su cama para cuatro, me quitó los pantalones con una maniobra maestra y se acaballó sobre mí, pero el temor helado que me empapaba el cuerpo me impidió recibirla como un hombre"<sup>72</sup>*

La anterior cita, que es la reminiscencia de como el nonagenario fue iniciado por la fuerza en las artes del amor, confirma la relación intertextual existente entre los acontecimientos de ambas obras.

#### **4.2.3.3. La muerte de dos asiduos clientes**

Este acto fatídico e irrevocable del ser humano, se desarrolla de modo similar, en la novela de Kawabata y en la de Márquez. En el caso del viejo Fukura, su deceso no queda del todo esclarecido. Si bien la nota necrológica aparecida en los periódicos señala que la causa de su muerte fue un paro cardíaco, durante el funeral el viejo Kiga desliza la posibilidad de que ha sido una especie de eutanasia, dado que el cadáver fue sacado de la casa y llevado a la posada de las termas bajo el pretexto de proteger su buen nombre. El siguiente fragmento, situado en el contexto de la última velada, da

---

72. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 105

cuenta de estas presunciones:

*“La reseña del funeral aparecida en la prensa solo había mencionado “muerte repentina”. El viejo Kiga había susurrado los detalles a Eguchi durante el funeral. / La causa de la muerte fue un fallo cardíaco. / –No era la clase de posada donde conviniera encontrar a un director de empresa –dijo Kiga–, y había otra en la que solía hospedarse. Así pues, la gente ha dicho que el viejo Fukura debe de haber tenido una noche feliz. Claro que nadie sabe lo que ha ocurrido realmente.”<sup>73</sup>*

Este hecho funesto concerniente al viejo Fukura, tampoco se desenmaraña en el caso del banquero JMB. Aunque las noticias oficiales aparecidas en los diarios dicen que su muerte ha sido un asalto perpetrado por refugiados del interior del país, en el entierro, debido a las dos heridas moradas como de labios que tenía en el cuello y una zanja en el vientre que no había acabado de sangrar, entre otros indicios, no se descarta la sospecha de que el homicida fuera otro hombre y presuntamente su pareja. La siguiente cita expone estas conjeturas:

*“Acudí escandalizado con el redactor judicial, (...) que presumía de anticiparse a los hechos. Sin embargo, solo conocía unas hilachas sueltas del crimen, y yo se las completé hasta donde me fue prudente. Así escribimos cinco cuartillas (...) para una noticia (...) en primera página atribuida al*

---

73. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 56

*fantasma eterno de las fuentes que nos merecen entero crédito. Pero al Abominable Hombre de las Nueve no le tembló el pulso para imponer la versión oficial de que su muerte había sido un asalto de bandoleros liberales.*<sup>74</sup>

El anterior pasaje, que muestra la versión impuesta por la prensa como coartada para aplacar el escandaloso asesinato, ratifica una vez más la influencia que ejerce la novela del prosista oriental en la del escritor colombiano, a nivel de acontecimientos.

#### **4.2.3.4. Recuerdo de las muertes de sus madres**

En ambos relatos, los ancianos protagonistas, en compañía de muchachas adormecidas, traen a sus mentes la imagen de sus progenitoras muertas de tuberculosis cuando eran jóvenes. El narrador de la novela de Kawabata cuenta:

*“La madre de Eguchi había muerto una noche de invierno cuando él tenía diecisiete años. Eguchi y su padre le sostenían las manos. Hacía tiempo que padecía tuberculosis y sus brazos eran solo piel y hueso, pero así la mano con tal fuerza que a Eguchi le dolían los dedos.”*<sup>75</sup>

Este recuerdo lejano que atañe a Eguchi, también se desarrolla de igual forma en el Profesor Mustio Collado, el cual recuerda la súplica que le hizo su madre en su lecho de muerte:

---

74. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 79-80

75. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 65

*“Mi madre en su lecho de muerte me suplicó que me casara joven con mujer blanca, que tuviéramos por lo menos tres hijos, y entre ellos una niña con su nombre, que había sido el de su madre y su abuela”<sup>76</sup>*

La petición descrita en la anterior cita, que el nonagenario no pudo cumplir, ya que tenía una idea tan flexible del amor, confirma que la acción narrativa viaja por las páginas de un texto a otro

#### **4.2.4.- Intertextualidad a nivel del espacio narrativo**

Como cualquier otra categoría sintáctica de la novela, el espacio es imprescindible para la construcción de la obra literaria. Además de servir como escenario y contribuir al desarrollo de la acción, el espacio también puede proporcionar coherencia y verosimilitud al texto; a veces, incluso puede exigir y justificar la evolución de los acontecimientos.

Según el nivel topográfico horizontal del relato, el espacio lo configuran todos aquellos lugares localizados en el plano real del mundo, tales como ciudades, habitaciones, casas, edificios públicos, calles, ríos, campos, localidades vecinas, etc. Sin embargo, para demostrar la codependencia que tuvo MPT de la CBD en la presentación casi similar del espacio narrativo, nos ocuparemos solamente de dos ámbitos de los textos donde ocurre la acción.

##### **4.2.4.1. LA CASA DE CITAS**

En el relato del escritor japonés, excepto cuando las bellas

---

76. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 37

durmientes le reavivan los recuerdos a Eguchi, la acción está confinada a las estrechas y poco amobladas habitaciones de la posada secreta, que el protagonista acepta tal y como están. El narrador de la novela Kawabata cuenta:

*“Una vez solo, Eguchi contempló la habitación, desnuda y sin artilugios. Su mirada se posó en la puerta de la habitación contigua. Era de cedro, de un metro de anchura. Parecía haber sido añadida después de la construcción de la casa. También la pared, si se examinaba bien, parecía un antiguo tabique corredizo, ahora tapado para formar la cámara secreta de las bellas durmientes. El color era igual que el de las otras paredes, pero parecía más reciente. Eguchi cogió la llave. Después de hacerlo, debería haberse dirigido a la otra habitación; pero permaneció sentado.”<sup>77</sup>*

En el anterior pasaje se aprecia como el anciano Eguchi, en su primera visita a la casa, intrigado por las prácticas secretas del lugar, se dedica a escudriñar, antes de abrir la habitación contigua donde lo aguarda la muchacha narcotizada. Este espacio físico que sirve de escenario a la CBD, también está presente en la narración de Márquez, en la cual, excluyendo los desplazamientos efectuados por el nonagenario de su casa al periódico donde aún trabaja, la acción novelesca transcurre en la alcoba escuálida de la casa clandestina, que el periodista jubilado individualiza con adornos:

*“Fui a las diez de la noche [al burdel de Rosa Cabarcas] con un chofer conocido por la extraña*

---

77. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 3

*virtud de no hacer preguntas. Llevé un ventilador portátil y un cuadro de Orlando Rivera, el querido Figurita, y un martillo y un clavo para colgarlo. En el camino hice una parada para comprar cepillos de dientes, pasta dentífrica, jabón de olor, Agua de Florida, tabletas de regaliz.”<sup>78</sup>*

La cita, no solo evidencia que el viejo periodista llegaba al local siempre con algún artilugio nuevo, para armar el teatro de sus noches, sino también corrobora el vínculo intertextual existente entre los espacios narrativos de ambas ficciones.

#### **4.2.4.1. LA CIUDAD COSTERA**

En la CBD, el sonido de las olas y del viento, además de cumplir un papel metafórico en la trama: expresar la condición espiritual y física del protagonista; también pone de manifiesto el lugar donde se desarrollan los acontecimientos de la novela. El siguiente fragmento, da cuenta sobre estos sonidos de la naturaleza, muy presentes en la narrativa de Kawabata:

*“Lo que había dicho la mujer era cierto: las olas sonaban con violencia. Era como si rompieran contra un alto acantilado, y como si la pequeña casa estuviera en el borde. El viento traía el sonido del invierno inminente, tal vez debido a la casa misma, tal vez debido a algo que había en el viejo Eguchi. No obstante, el calor del único brasero resultaba suficiente. El distrito era cálido. El viento parecía no*

---

78. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 62- 63

*barrer las hojas. Al haber llegado tarde, Eguchi no había visto en qué tipo de paisaje se asentaba la casa; pero se notaba el olor del mar.*<sup>79</sup>

La imagen de la naturaleza pincelada en la anterior cita, que expresa la condición actual de Eguchi, evidencia que los hechos de la novela acontecen en una ciudad costera. Este espacio narrativo, también sirve de escenario al relato de Márquez y se pone de manifiesto, cuando el viejo periodista, al final de la historia, dice:

*“Estaba ordenando mis papeles marchitos, el tintero, la pluma de ganso, cuando el sol estalló entre los almendros del parque y el buque fluvial del correo, retrasado una semana por la sequía, entró bramando en el canal del puerto.”*<sup>80</sup>

La anterior cita, que narra la llegada de un navío que trae consigo la edad del protagonista, muestra que la acción narrativa de MPT sucede igualmente en una ciudad del litoral. Solo nos resta afirmar que es obvia la influencia que ejerció *La Casa de las Bellas Durmientes en Memoria de mis Putas Tristes*, a nivel temático (erotismo, belleza, muerte, vejez); en la construcción de personajes semejantes; en la narración de hechos concretos y, hasta en la presentación casi equivalente del espacio narrativo.

---

79. KAWABATA, Op. Cit. Pág. 3

80. GARCÍA MÁRQUEZ, Op. Cit. Pág. 109

# **CAPÍTULO**



## **5.1.- CONCLUSIONES:**

- a)** La casa de las bellas durmientes, reconocido texto de la literatura oriental, breve en extensión e inconmensurable en profundidad, otorga a las ficcionalizadas memorias del escritor colombiano Gabriel García Márquez tanto la estructura como los personajes necesarios para el desenvolvimiento de su historia, con la cual pretende homenajear a Yasunari Kawabata.
- b)** El erotismo aparece en la novela Memoria de mis putas tristes bajo los siguientes aspectos: el ideal de la continuidad mágica que ambos protagonistas anhelan como último deseo de sus vidas, las manifestaciones eróticas expresadas por los personajes protagonistas y la concepción del objeto erótico representado por las jóvenes vírgenes narcotizadas, que son aspectos abordados en la novela de Kawabata.
- c)** El tema de la belleza que desarrolla Kawabata en su relato sobre las bellas durmientes, resuena en la novela del escritor colombiano, en base a los siguientes aspectos: el ideal de belleza femenina, relacionado con la concepción personal de los protagonistas y la contemplación de la belleza dormida, que sojuzga el espíritu de los contempladores.
- d)** El autor japonés glorifica el tema de la vejez en su novela, al presentar a un anciano protagonista sexualmente activo que busca el elixir de la juventud en el cuerpo de una bella durmiente. Del mismo modo

García Márquez, quien siempre ha sentido fascinación y admiración por la literatura oriental, en especial por la de Kawabata desarrolla este tema en su obra.

- e) El tema de la muerte, que el escritor colombiano toma de la obra de Kawabata, aparece en Memoria de mis putas tristes bajo los siguientes aspectos literarios: la idea de la muerte considerada como un suceso fatal, inevitable y único; y el encuentro con la condición de mortal que les hace pensar en la brevedad de la vida y en la angustia por lo no vivido.
- f) Yasunari Kawabata en su renombrada novela erótica presenta a sus personajes (Eguchi, bellas durmientes y mujer de la posada) contruidos por un conjunto de rasgos que los individualizan y les confieren una mayor autenticidad. Estas características son utilizadas intertextualmente por García Márquez para erigir los personajes de su ficción.
- g) En La casa de las bellas durmientes se relatan cuatro hechos concretos: la asistencia reiterada de los ancianos a las casas de citas, la evocación de los amores de su juventud, la muerte de dos asiduos clientes y el recuerdo del fallecimiento de sus madres; sucesos que el escritor colombiano trabaja de la misma forma en su novela.
- h) En la novela de Kawabata la acción narrativa ocurre en dos ámbitos: la casa de citas y la ciudad costera. Espacios narrativos que García Márquez presenta similarmente en sus memorias tristes de sus putas.
- i) La intertextualidad de La casa de las bellas durmientes en Memoria de mis putas tristes es innegable e incuestionable. García Márquez sigue los mismos

planteamientos propuestos por el nobel japonés, y reescribe su novela haciendo uso de un estilo propio, en el que deja entrever los préstamos ideológicos y argumentales de la novela de Kawabata.

## **5.2.- SUGERENCIAS**

Ante la imposibilidad de abarcar todos los aspectos que conciernen a la transtextualidad, hemos optado por centrarnos únicamente en la intertextualidad, dejando fuera, aspectos tan importantes presentes también en ambas novelas que solo aparecen en nuestra investigación en un segundo plano. Por tanto:

- ✓ Se puede hacer un estudio paratextual entre las obras *La casa de las bellas durmientes* y *Memoria de mis putas tristes*, ya que la teoría del paratexto propuesta por Gérard Genette sugiere que el epígrafe de los libros condiciona al lector en cuanto al tipo de texto que habrá de leer, controlando de cierta forma la lectura del mismo.
- ✓ También se puede realizar un estudio autotextual de las obras *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata y *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez, con la finalidad de establecer los distintos tipos de repetición que aparecen y la importancia que cada uno de ellos tiene dentro del conjunto de la obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. FUENTES PRIMARIAS

#### A- Obras estudiadas

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona, España. Editorial Mondadori. 2004.
- KAWABATA, Yasunari. *La casa de las bellas durmientes*. Traducción de Pilar GIRALT. Ediciones Orbis. (Col. Premios Nobel), Barcelona, 1985.

#### B- Otras obras de referencia

- AMBLER, E. (1938). *Motivo de alarma*. Barcelona: El Aleph Editores, 2005.
- APULEYO. *El asno de oro*. Traducción de José María Royo, Madrid, Cátedra, 1994.
- BALZAC, Honoré de, *La Comedia Humana*, París, Seuil, 1965.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Notas de prensa. Obras periodísticas5. 1961-1984.
- *La Biblia*. Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.
- MUÑOZ MOLINA, A. 1995. *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara
- UEDA, Makoto. "*Basho and his interpreters*". California: Stanford University Press, 1992.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*, Editorial Peisa, Lima, 1990.
- \_\_\_\_\_ . *La civilización del espectáculo*. Editorial Alfaguara. 2012. Pág. 79

## 2. OTRAS OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

- ABIRACHED, Robert, La crisis del personaje en el teatro moderno, trad. Borja Ortiz de Gondra, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- AMIGO, Adolfo. *¿Qué es la belleza?* Revista entre médicos. mayo 2010
- ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, Poéticas, ed. Anibal Gonzalez Perez, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- BAJTIN, Mijail: Teoría y estética de la novela, (Traducción de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra), Madrid, Taurus, (1975) 1991.
- BAL, M. Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), (Traducción de J. Franco), Madrid, Cátedra, 1990.
- BARTHES, Roland. Placer del texto y lección inaugural. México: Siglo XXI, 1986.
- BATAILLE, Georges "El Erotismo". Ed. Tusquets, España, 1997.
- \_\_\_\_\_: Las lágrimas de Eros. Tusquets, España, 2000.
- BOBES NAVES, M. C., La novela, Madrid, Síntesis, 1993.
- \_\_\_\_\_ Teoría general de la novela, Semiología de "La Regenta", Madrid, Gredos, 1985.
- BRIOSCHI, Franco y Constanzo Di GIROLAMO, Introducción al estudio de la literatura, Barcelona, Ariel, 1988.
- BUENDÍA, J. Envejecimiento y Psicología de la Salud. Editorial Siglo veintiuno de España. S.A. 1994.

- BUENO, Alfredo. *Pequeño ensayo sobre la muerte*. Revista argentina de cardiología / VOL 76 N° 5 / septiembre- octubre 2008
- CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre la vejez*. Traducción. Rosario Delicado Méndez. Edit. Tal- Vez. Madrid.2005.
- CHAMORRO BALVIN, Sario. *Teoría literaria*. Edit. San Marcos. Lima. 1997
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990.
- *Diccionario de Mitología Griega y romana*. Barcelona. 1986
- ESPARZA, Araceli. *La vejez como tema en la novelística de Gabriel García Márquez*. Texas TechUniversity, Mayo. 2009.
- EYSENCK, H.J. y EYSENCK, M.W. *Personalidad y diferencias individuales*. Madrid: Pirámide.1987.
- FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1977.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Volumen II, Ensayo: "Estudios sobre la histeria", (trad. cast.: José Luis Etcheverry).Edición Amorrortu. Buenos Aires, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Obras Completas*. Volumen XIX, Ensayo: "El yo y el ello", (trad. cast.: José Luis Etcheverry).Edición Amorrortu. Buenos Aires, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Obras Completas*. Volumen XIV, Ensayo: "Pulsiones y destinos de pulsión", (trad. cast.: José Luis Etcheverry).Edición Amorrortu. Buenos Aires, 1985.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., Sobre el relato interrumpido., Revista de Literatura, vol. 100, 1988.
- \_\_\_\_\_ . El texto narrativo. Madrid: Síntesis. 1996.
- GLIFO, Equipo. Diccionario de termos literarios (A-D) Xunta de Galicia. 1999. (también puede verse en versión electrónica: web. usc. Es/ fedario/ docs/investigación. Html).
- GENETTE, G. Palimpsestos: La literatura en segundo, Paris, Éditions du Seuil. 1982.
- GUILLÉN, C. "Literatura como sistema. Sobre fuentes, influencias y valores literarios", en *Filología romanza*, 4. 1957.
- ISER, Wolfgang. El acto de leer. Teoría del efecto estético. Madrid, Taurus. 1987.
- JAUSS, H.R. "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria". En: La historia de la literatura como provocación, Barcelona, Península. 2000.
- KONRAD, Lorenz. *El comportamiento humano y animal*, (reimpresión de 1965). Piper. Nueva York. 2000. Pág. 2
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1*, Trad. José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, espiral/ensayo No. 25, Madrid. 1978.
- Manual Diagnóstico y Estadístico de los Desórdenes Mentales. Cuarta edición. Washington, DC: Asociación Americana de Psiquiatría, 1994.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidad*. Editorial La Muralla, S.A., Madrid.1994
- MERANI, A. Diccionario de Psicología. México D. F.: Grijalbo.1979

- NEWTON, Eric. *El significado de la belleza*. Whittlesey Casa. (Reedición de 1950). 2003.
- PICHOS, C., y ROUSSEAU, A. & BRUNEL., P. *¿Qué es la literatura comparada?* A. Colin. Paris. 1983
- PAZ, Octavio. "La llama doble: Amor y Erotismo. Seix Barral, España, 1994.
- PELÁEZ AMADO, Walter. *Introducción a la filosofía*. UNT- UNS. 2004.
- PFISTER, M. Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.
- REIS, C. y LOPES, A. C. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España. 1995.
- RIFFATERRE, M. "Respuesta obligatoria lector: el *Intertextual Drive*". En: M. Worton y J. Still (editores), *Intertextualidad: Teoras y Prácticas*. 1990.
- \_\_\_\_\_ . "El intertextual inconsciente". En: *Critical Inquiry* 13. 1987.
- \_\_\_\_\_ . "La intertextualidad desconocida". En: *literatura* n°. 41. 1981.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Vol. I, Madrid, Alhambra, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Traducción de Aurora Bernández. Buenos Aires: Losada. 1948
- Schultz, D. P., y Schultz, S. E. *Teorías de la Personalidad*. Capítulo 7: Gordon Allport: Motivación y personalidad. Ediciones International Thomson. 2002.
- TARTARKJEWICZ, W. *Historia de seis ideas*, Tecnos, Barcelona. 1976.

- TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Traducción de José Sánchez Lecuna. Editorial Paidós. Barcelona. 1991.
- TOMACHEVSKY, Boris, *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982.
- VILLALBA, Dokusho. *¿Qué es el Zen?* Ediciones Miraguano. 1992
- WELLECK, René. y Austin WARREN. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1959.
- WEISGERBER, J. *El espacio románico*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
- WEISSTEIN, U. *Introducción a la literatura comparada*. Planeta. Barcelona. 1975.
- ZORAN, Gabriel: "Hacia una teoría del espacio en narrativa", *Poetics today*, 5/2. 1984.



