

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NICARAGUA

UNAN-MANAGUA



Recinto Universitario “Rubén Darío”

Departamento de Español

Monografía para optar al título de Máster en Literatura y Filología Hispánica

Tema: Análisis transtextual de la novela Contarlo Todo de Jeremías Gamboa en
relación a la tradición narrativa peruana.

Autor: Lic. Yader José Velásquez Núñez

Tutor: Msc. Victor Ruiz

Managua, 8 de febrero de 2022

**Análisis transtextual de la novela Contarlo Todo de Jeremías Gamboa en
relación a la tradición narrativa peruana.**

Dedicatoria:

A mi Madre.

A la Literatura a secas.

A nuestro propio conciliábulo: Berman, Aldo y Víctor.

Agradecimiento:

A Julián Herbert por presentarme las ideas de Gérard Genette y
hacerme ver a la Literatura como un palimpsesto.

A Jeremías Gamboa por la generosidad de responder mis correos y
enseñarme a leer de otra manera.

A Amelia Mondragón y Roberto Carlos Pérez por la acogida en una
ciudad desconocida y sus aportes a la bibliografía.

Resumen	5
Introducción	6
Objetivos	11
Marco Conceptual	12
1. Transtextualidad, dialogismo y palimpsesto	12
1.1. Relaciones de transtextualidad y palimpsesto	12
1.2. Intertextualidad y dialogismo.	16
Marco Referencial	20
1. El arte de la novela	20
1.1. La novela como género moderno.	20
1.2. Los tres tiempos históricos de la novela.	22
1.3. La Bildungsroman.	25
1.4. Punto ciego de la novela.	27
2. Tradición literaria	29
2.1. Tradición narrativa latinoamericana.	29
Diseño Metodológico	34
Capítulo I	37
El vínculo vargasllosiano	39
Bildungsroman latinoamericanas	42
El periodismo	47
Transposición y variación	50
Capítulo II	56
Novela sentimental	59
El oficio y la manía literaria	67
Capítulo III	76
Viaje a las profundidades	79
El encuentro consigo mismo y la liberación personal.	86
Conclusión: el museo de la literatura	92
Referencias	95

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo demostrar la relación transtextual entre la novela *Contarlo todo* de Jeremías Gamboa y la tradición novelística latinoamericana. Para dicho fin, se han seleccionado un conjunto de tres novelas con el fin de caracterizar las operaciones narrativas que las vinculan con *Contarlo todo*. Estas obras son: *Conversación en la Catedral* y *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, así como *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Dentro de la transtextualidad se han seleccionado las categorías de hipertextualidad e intertextualidad como marco conceptual para llevar a cabo del análisis.

De este modo, el marco teórico está dividido en dos partes. Un marco conceptual donde se definen las principales categorías teóricas utilizadas en este análisis, como hipertextualidad, intertextualidad y dialogismo. La segunda parte corresponde a un marco referencial donde se exponen algunas aproximaciones críticas acerca de la tradición literaria y el género de la novela por parte de ensayistas, novelistas y críticos literarios. El análisis en cuestión está dividido en tres capítulos en los que se estudia el vínculo de *Contarlo todo* con cada una de las novelas previamente seleccionadas.

Introducción

En el año 2013, el escritor peruano Jeremías Gamboa (Lima, 1975) publicó su primera novela con el título de *Contarlo todo*. Dicho acontecimiento editorial llamó la atención de la opinión pública al contar con los elogios del nobel peruano Mario Vargas Llosa, quien en la contraportada del libro escribió en relación a su autor: “un escritor perfectamente dueño de sus medios expresivos, que sabe concentrarse en lo esencial, que es siempre contar una historia bien contada” (Gamboa, 2013). A casi diez años de su publicación la novela cuenta con varias ediciones y circula abiertamente en el mercado latinoamericano (Nicaragua incluido), sin embargo, luego de una búsqueda detenida en servicios especializados en contenido académico (Google scholar, Google books, plataformas de universidades, etc) y de consultar con el autor de la obra, se comprobó la ausencia de investigaciones o artículos académicos que analicen a profundidad los elementos que definen esta novela.

Por otro lado, las operaciones narrativas desplegadas en *Contarlo todo* evidencian las preocupaciones de un autor respecto a la tradición literaria en la que escribe. La novela, además de desarrollar su propia historia con total independencia formal y temática, es capaz de establecer relaciones dialógicas y de influencia entre distintas obras narrativas. Este mecanismo sugiere una concepción de la literatura en particular que recuerda los postulados teóricos de Gerard Genette (1989) sobre la transtextualidad o el palimpsesto literario, es decir, el vínculo de una obra con distintos elementos textuales.

De este modo, el presente trabajo pretende utilizar las herramientas de la teoría literaria y la crítica para estudiar los elementos que constituyen la novela *Contarlo todo* en relación a la tradición literaria latinoamericana. A pesar que Genette agrupa dentro de la transtextualidad un

conjunto de cinco categorías, por razones de tiempo y relevancia crítica se ha reducido el alcance del presente estudio a las relaciones de índoles hipertextual e intertextual, siendo estas dos las que nos permiten identificar la influencia de otras obras en un texto posterior con el fin de responder la siguiente pregunta de investigación: ¿es posible demostrar por medio de la transtextualidad los vínculos de *Contarlo todo* de Jeremías Gamboa con la tradición narrativa peruana, específicamente con las novelas *Conversación en la Catedral*, *La tía Julia y el escribidor* y *Los ríos profundos*?

En relación a los estudios de estos mecanismos dentro de la ficción narrativa latinoamericana, Fernández (2016) reconoce que la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia debe su origen a los procedimientos de la literatura policial, sin embargo, el tratamiento del texto cruza y desvía las fronteras del género dando como resultado una especie de ficción especulativa donde la solución de un problema por medio de la razón se transforma en el extrañamiento de un misterio inexplicable e irresoluble. De este modo, es posible establecer un diálogo y una relación hipertextual respecto a los mecanismos narrativos del policial —concretamente la tradición norteamericana del siglo XX: Dashiell Hammett y Raymond Chandler— y el relato fantástico propio de la tradición argentina —Borges, Cortazar y Bioy Casares— dando como resultado lo que el mismo Piglia llamó ficción paranoica.

En la misma línea de los estudios hipertextuales e intertextuales, Sánchez-Rámos (2018) reconoce en la narrativa de Roberto Bolaño una serie de elementos temáticos repetidos de forma intermitente. Estos están presentes a lo largo de varias obras en forma de motivos temáticos como la cultura e identidad chilena, la tradición latinoamericana, la marginalidad y los conflictos políticos, todos ellos atravesados por el motivo de la poesía. De esta manera, Bolaño no solo recurre a procedimientos intertextuales e hipertextuales en relación a otras obras de la tradición

latinoamericana —la imitación de *Historia universal de la infamia* de Borges en *Literatura Nazi en América*— sino que establece un diálogo referencial con su propia producción narrativa previa.

Respecto al panorama actual de la novela en latinoamérica, Perez Montañés (2018) afirma que los narradores de las generaciones posteriores al Boom no se consideran herederos de una tradición hegemónica y absoluta, sino que construyen una genealogía personal en relación a los procesos particulares de la escritura. Este mismo estudio nombra a Jeremías Gamboa como una de las voces emergentes de la región y destaca algunos de los rasgos de su generación como el carácter intimista de sus obras y la tendencia hacia la autoficción.

Por otro lado, de regreso a los estudios de orden hipertextual, Valenzuela (2019) analiza la influencia de la estética realista del *Dublineses* de James Joyce en los autores peruanos de la década de los 50s. Definiendo un conjunto de rasgos comunes —formales, temáticos y estilísticos— entre los relatos de *Dublineses* y la tradición de autores naturalistas del siglo XIX, el artículo define como principal elemento del realismo la intencionalidad del autor para llevar al lector a un terreno familiar y de este modo proyectar su propias expectativas y sentimientos. De este modo, los narradores peruanos de mitad de siglo adoptan una serie de procedimientos propios del realismo europeo como el tratamiento del tiempo y del narrador, así como el uso del estilo indirecto libre.

De esta manera, el primer capítulo del análisis aborda la relación hipertextual establecida entre *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa y *Contarlo todo* de Jeremías Gamboa a modo de homenaje y transposición temática. De esta manera la novela de Gamboa toma elementos de la ficción vargallosiana para articular un relato en donde el mismo hipotexto (la obra perteneciente a la tradición) está referido de manera directa dentro de la obra. Por otro lado,

se caracterizan las operaciones narrativas que el hipertexto genera en *Contarlo todo* y algunas estructuras arquetípicas como la novela de formación o *bildungsroman*.

En el segundo capítulo se describe la relación entre otra de las novelas de Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor* y *Contarlo todo* en torno a las operaciones narrativas que contribuyen a construir la trama de esta última. De esta manera se establece un paralelismo entre los elementos del relato sentimental y la problematización de la formación literaria presente en ambas novelas, para luego describir cómo estos procedimientos determinan la estructura y el curso de la historia de *Contarlo todo*, principalmente en el “Libro Segundo”.

Finalmente, el tercer capítulo aborda la influencia del intertexto de *Los ríos profundos* de José María Arguedas en la construcción del protagonista de *Contarlo todo* en relación a su psicología, mirada y sensibilidad frente al mundo. De este modo, se establece un contrapunto de sensibilidades respecto a la influencia de Vargas Llosa y el sentido de la novela se expande y complejiza.

Vale la pena mencionar que desde un punto de vista académico este trabajo resulta relevante al ampliar el corpus de trabajos relacionados a la tradición novelística latinoamericana en el marco de la hipertextualidad e intertextualidad. De esta manera, es posible abordar el fenómeno de la influencia literaria por medio de operaciones como la transposición, la imitación y el diálogo textual con el fin de garantizar el rigor de los resultados. Como se ha mencionado con anterioridad, a pesar de la atención de los medios y los elogios de algunos escritores como Mario Vargas Llosa, *Contarlo todo* no cuenta con estudios o artículos académicos que desde una perspectiva teórica aborden los elementos narrativos y procedimientos de composición presentes en la obra. Esta investigación pretende establecer un primer precedente para futuros estudios sobre la novela.

Del mismo modo, este trabajo contribuirá a ampliar el corpus de investigaciones producidos por la presente institución educativa en dos vías: los estudios cuya base teórica sean las nociones de hipertextualidad e intertextualidad propias de las corrientes estructuralistas y postestructuralistas europeas del siglo XX y los trabajo sobre la novela contemporánea en el marco de la tradición latinoamericana, entendiendo la literatura como un fenómeno amplio dentro del ámbito de la lengua que trasciende las fronteras nacionales.

A nivel personal este trabajo representa un punto de partida para futuras reflexiones sobre el género de la novela, la tradición y la literatura latinoamericana actual. Preocupaciones que trascienden el ámbito académico y profesional, y cuyas motivaciones radican en las inquietudes generadas por la lectura de ciertos poetas, novelistas y ensayistas contemporáneos.

Objetivos

Objetivo General:

Demostrar la relación transtextual de la novela *Contarlo todo* de Jeremías Gamboa con la tradición narrativa peruana.

Objetivos Específicos:

- 1) Caracterizar el vínculo hipertextual entre la novela *Contarlo todo* de Jeremías Gamboa y *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa.

- 2) Describir la forma en la que el hipertexto de *La tía Julia y el escribidor* influye en la construcción de la trama de *Contarlo todo*.

- 3) Determinar la influencia del intertexto de *Los ríos profundos* de José María Arguedas en la construcción de la sensibilidad del personaje y el registro emocional de *Contarlo todo* de Jeremías Gamboa

Marco Conceptual

Con el fin de dotar de rigor académico y justificar las futuras reflexiones de este trabajo se tomarán en cuenta los planteamientos teóricos de la transtextualidad (en concreto las nociones de hipertextualidad, hipotexto e hipertexto) propios de los estudios narratológicos de Gerrard Genette (1989) así como la intertextualidad general tal como es concebida por Julian Kristeva (1978) en sus trabajos semióticos.

1. Transtextualidad, dialogismo y palimpsesto

Genette (1989) utiliza la metáfora del palimpsesto para referirse al proceso por el cual una obra literaria es producida a partir de una serie de textos anteriores. De este modo la literatura es entendida como un fenómeno de derivación en el que un texto está presente en otro posterior, conservando algunos elementos o procedimientos previos (Quintana, 1990). Del mismo modo, el teórico ruso Mijail Bajtin modela la literatura como una estructura dinámica cuya naturaleza está determinada por su relación con otras estructuras externas. La obra literaria representa entonces un cruce de superficies textuales y un diálogo entre varias escrituras anteriores que sitúan al escritor en un determinado contexto cultural (Bajtin, 2012). Estas operaciones de transferencias son descritas tanto en la transtextualidad de Genette (1989) como en la intertextualidad de Kristeva (1978), conformando de esta manera la base conceptual de este análisis. En otras palabras, en este trabajo se considera a la literatura como un palimpsesto y un diálogo con la tradición.

1.1. Relaciones de transtextualidad y palimpsesto

Para Genette (1989) toda obra literaria posee un nivel de relación con otro texto o corpus de textos previos en función de los diferentes mecanismos de transferencia, influencia,

derivación y referencia, experimentados en su composición. El teórico francés describe estas operaciones en su ya clásica teoría de la transtextualidad, sin embargo, la mayoría de sus reflexiones están dirigidas hacia el estudio de las relaciones de orden hipertextual. Por tal razón, antes de profundizar en este tipo de operaciones vale la pena enumerar lo que para Genette (1988) constituyen los demás tipos transtextualidad:

a. Architextualidad: es la relación de un texto con sus categorías conceptuales superiores, géneros literarios o discursivos. Ej: una obra como *El gran arte* de Rubem Fonseca posee una relación architextual con la categoría de texto narrativo, con el género novela y el subgénero policial. En este sentido las reflexiones sobre la novela moderna de autores como Pamuk (2010), Cercas (2015), Kundera (1994, 2006), Vasquez (2018), constituyen el marco architextual tomado en cuenta para esta investigación.

b. Paratextualidad: es la relación que posee una obra con los elementos externos que refieren al mismo texto, tales como título, subtítulo, dedicatorias, epígrafes, imágenes de portadas, prólogos, prefacios, etc. Ej: una de las ediciones más populares en lengua española del *Ulises* de James Joyce incluye la introducción y notas de su traductor José María Valverde, de esta manera se establece así un vínculo paratextual entre ambos textos.

c. Metatextualidad: la relación que posee un texto con los comentarios críticos o teóricos sobre el mismo. En esta categoría caben los ensayos académicos sobre una obra literaria o algunos procedimientos narrativos modernos que reflexionan sobre la escritura misma. Ej: los comentarios de los personajes del *Quijote* en la segunda parte de la novela sobre la publicación de la misma.

d. Intertextualidad: es la integración parcial de un texto en una obra posterior de manera más o menos explícita. En este sentido Genette (1989) considera las relaciones intertextuales

como la presencia de fragmentos de otro texto en la microestructura de una obra. Ej: los personajes de la *Odisea* referidos por Jorge Luis Borges en su cuento *El inmortal*, o bien, las citas de Cervantes en *Pierre Menard, autor del Quijote*. Sin embargo la intertextualidad había sido concebida previamente por Kristeva (1978) como un fenómeno de ámbito general con implicaciones en la macroestructura del texto y se abordará a profundidad más adelante.

e. Hipertextualidad: según Genette (1989) se trata de la relación de conjunto que un texto posee con otro texto o corpus de textos previos. De este modo, en el proceso de producción de un texto literario entran en juego al menos dos obras: el hipotexto (texto A) de cuál deriva un texto posterior o hipertexto (texto B). Sin embargo, los procedimientos de derivación hipertextual suelen ser complejos y aglutinantes al incorporar diversas estructuras discursivas por medio de la imitación y la transformación. Un ejemplo paradigmático es el dado por Genette (1989) en su definición del fenómeno: no cabe duda que obras como la *Eneida* de Ovidio y el *Ulises* de James Joyce no hubieran sido posible sin la existencia de un texto previo como la *Odisea* de Homero. En este sentido, en la *Eneida* se experimenta un proceso de imitación debido a que el estilo épico de la narración homérica es asimilado por Ovidio (aunque la estructura dramática y los sucesos relatados sean distintos). En cambio en el *Ulises* de Joyce se experimenta un proceso de transformación en el que la estructura analítica del relato es similar a su hipotexto (en el caso del *Ulises* cada capítulo equivale a una reinterpretación moderna de un canto homérico, o bien, a una actualización del mito original) pero su estilo, tono, procedimientos narrativos y de enunciación son distintos.

Estas operaciones hipertextuales no suelen encontrarse de forma tan definida y evidente, por el contrario, suelen operar en el fondo de la estructura narrativa y presentarse con distintos matices. Sin embargo el rigor narratológico y estructuralista de Genette (1989) lo lleva a

identificar y organizar estas series de procedimientos en el marco de cuatro grandes categorías funcionales: régimen serio y lúdico por un lado, transformación e imitación por el otro. De tal forma que es posible organizar los mecanismos de derivación hipertextual de la siguiente manera:

1. Procedimientos de transformación temática y de transposición estilística: en este tipo de operaciones se mantiene el esquema de la acción y la relación entre personajes. Puede dividirse en:

a. Transposición (régimen serio): transformación de una obra en otra por reducción, aumento o sustitución de cualquier componente o aspecto temático de los elementos de su microestructura o macroestructura. *El doctor Fausto* de Thomas Mann, el *Ulises* de James Joyce.

b. Parodia (régimen lúdico): transformación de una obra en otra manteniendo su estructura argumental con cambio temático degradatorio respecto a la condición de los personajes (de héroes a pordioseros por ejemplo).

c. Travestimiento (régimen lúdico): transformación de una obra manteniendo la estructura argumental pero cambiando el tono evocativo con carácter degradatorio (de un estilo culto a uno vulgar).

2. Procedimientos de imitación estilística: en este tipo de procedimientos se imita el estilo de un autor, época, corriente estética o género. La macroestructura del relato cambia pero se mantiene la microestructura lingüística en forma de estilo literario.

a. Imitación (régimen serio): texto derivado a través de una imitación estilística de otro.

Su función dominante suele ser el homenaje.

b. Pastiche (régimen lúdico): imitación de un estilo (elementos y rasgos elocutivos, temáticos, tipo de estructura argumental) cuya función es el divertimento.

c. Imitación satírica o pastiche satírico (régimen lúdico): el procedimiento es el mismo que el pastiche pero su función dominante es burlarse del estilo imitado.

En el caso de la presente investigación, la teoría hipertextual servirá para identificar las obras que operan como hipotextos en relación a *Contarlo todo* y determinar de esta forma los posibles mecanismos de transposición e imitación llevados a cabo en la composición del texto, con el fin de establecer las relaciones de influencia y parentesco con la tradición. A partir del reconocimiento de ciertas estructuras argumentales, tratamientos y temas —así como de la referencia o cita a modo de intertexto— se han seleccionado un corpus de tres novelas para ser analizadas en conjunto con la obra aquí estudiada: *Conversación en catedral* y *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, y *Los ríos profundos* de José María Argueda. En las dos primeras es posible reconocer elementos de la novela de formación (tanto sentimental como vocacional) y el tratamiento del espacio urbano de Lima como indicios de relación hipertextual. En el caso de la novela de Arguedas, la orfandad, el abandono y la identidad indígena resaltan como conflictos recurrentes en la construcción del personaje de *Contarlo todo*.

1.2. Intertextualidad y dialogismo.

Como se ha mencionado anteriormente Genette (1989) limita el concepto de intertextualidad a la presencia parcial de un texto dentro en otro. Kristeva (1978), por otro lado, atribuye la creación, lectura y significación de una obra a la existencia de un conjunto de textos anteriores que de alguna manera condicionan y orientan a este último. Bajo esta lógica todas las obras literarias están constituidas por un entramado de discursos previos en constante diálogo y sobreposición (Bajtin, 2012). Este modelo dinámico es interpretado por Kristeva como un

conjunto de operaciones con tres dimensiones: autor, destinatario y textos exteriores. La palabra del texto pertenece tanto al autor del texto como al destinatario y al mismo tiempo “está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico” (Kristeva, 1978 , pp. 190). Estas operaciones producen una especie de fusión de discursos en donde una serie de textos se cruzan entre sí para originar una nueva obra. De este modo “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978, pp. 190).

Así los postulados sobre la naturaleza dialógica de los textos literarios y la consiguiente noción de intersubjetividad textual propuesta por Bajtin (2012) devienen en el concepto moderno de intertextualidad de Kristeva (1978) que a diferencia de Genette (1989) abarca también la relación de conjunto entre los textos literarios. Siguiendo esta misma lógica Pérez Firmat (1978) concibe el texto literario como la suma del intertexto más el exotexto.

$$T = IT + EX$$

Por lo tanto, la intertextualidad consistiría en la relación que vincula un subtexto (fragmento original de un texto A) con un nuevo texto B en forma de intertexto. Gutierrez Estupiñán (1994) modela la relación intertextual de la siguiente manera:

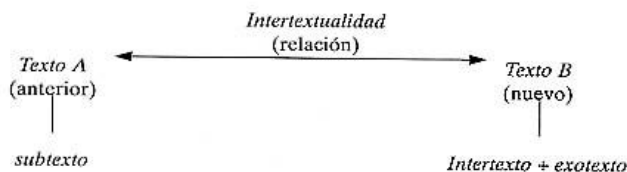


Figura 1: Descripción de la relación intertextual entre un texto previo y uno posterior, tal como es descrito por Gutierrez Estupiñán (1994).

Aunque las aproximaciones —un tanto sinópticas y algebraicas— del fenómeno de la intertextualidad desarrolladas por Pérez Firmat (1978) y Gutierrez Estupiñán (1994) simplifiquen muchas de las nociones de sus predecesores (Bajtin, 2012; Kristeva, 1978; Genette, 1989), nos sirve para comprobar de manera formal la naturaleza híbrida del texto literario, una idea que los ensayistas y novelistas referido anteriormente ya habían precisado en relación al género de la novela moderna (Pamuk, 2010; Cercas, 2015; Kundera, 1994, 2006) y que Bloom (2009) y Eliot (1919) intuyeron en sus reflexiones sobre la tradición.

Respecto a la obra analizada en esta investigación, la intertextualidad será utilizada para determinar la relación de influencia y diálogo entre *Contarlo todo* y las obras de la tradición latinoamericana referida en el texto. De este modo, la novela no solo se apropia de los elementos compositivos heredados por sus predecesores, sino que sus personajes leen, citan y discuten algunas obras de la tradición, estableciendo de esta forma un vínculo textual.

De este modo tanto la intertextualidad general como la teoría hipertextual representan un doble movimiento conceptual: por un lado introducen una teoría de la escritura (ningún texto se origina de forma espontánea, sino que es el resultado de un proceso de derivación) y por otro problematizan una teoría de la lectura debido a que la recepción de un texto conlleva la construcción de un sistema de fragmentos y estructuras que remiten a una serie de textos previos. De este modo, al considerar las diferentes relaciones textuales de una lectura hipertextual e intertextual, es posible reconocer tres tipos de textos de acuerdo a la función de sus referentes previos (Quintana, 1990):

a. Textos que derivan de otros pero que no dependen semánticamente de éstos para ser comprendidos a plenitud ya que gozan por completo de autonomía. Ej: El guión de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola depende de manera directa de la novela *El corazón de las tinieblas*

de Joseph Conrad, sin embargo no es necesario tener presente esta relación hipertextual para comprender la obra.

b. Textos que dependen de la lectura de una obra anterior para ser comprendidos en función de ésta debido a la fuerte relación entre sus marcos de referencias y contextos. Ej: La obra de teatro (y posterior guión cinematográfico) *Rosencrantz y Guigelsteing están muertos* de Tom Stoppard depende del contexto histórico y argumental del *Hamlet* de William Shakespeare, de lo contrario no podría ser entendida.

c. Texto derivados en los que la lectura hipertextual/intertextual es plausible (aunque no del todo clara) con el objetivo de incrementar y enriquecer la interpretación del mismo. Ej: Para un lector competente conocer la relación entre *El ruido y la furia* de William Faulkner y el verso de *Macbeth* que da título a la novela puede enriquecer su lectura y posibles interpretaciones, incluso de ambas obras.

Tanto Genette (1989) como Kriteva (1978) aluden al origen del texto literario como una serie de operaciones de transferencias. Esta concepción de la literatura —como palimpsesto y diálogo— nos sirve para establecer el marco conceptual del presente trabajo de investigación. Bajo esta lógica *Contarlo todo* será estudiada como un texto producto de una serie de relaciones intertextuales e hipertextuales en el marco de una tradición en concreto que comparte a su vez los atributos de la novela moderna.

Marco Referencial

Antes de abordar las teorías y análisis críticos que sustentan las conclusiones de este trabajo, conviene ubicar conceptualmente la obra dentro de un marco referencial en concreto. En este sentido, se precisarán a continuación las concepciones de novela y tradición literaria tomadas en cuenta para analizar la obra estudiada.

1. El arte de la novela

1.1. La novela como género moderno.

Para Cercas (2015), la novela moderna debe su origen a la publicación del *Quijote* a inicio del siglo XVII. En dicho contexto histórico la narración en prosa carecía del prestigio literario de los géneros aristotélicos: lírica, teatro y épica. Cervantes es el responsable de establecer las bases de un nuevo género capaz de articular las diversas corrientes literarias —tanto clásicas como populares— conocidas hasta el renacimiento. Este híbrido narrativo se caracteriza por la libertad formal y temática, a la vez que logra articular diversas tradiciones previas como la novela de caballería, pastoril, sentimental, picaresca y bizantina, así como el discurso histórico y político. Esta multiplicidad diluye las fronteras de los géneros y establece una nueva forma de concebir la narración en prosa en la que el carácter “libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable” de la novela, da lugar a “un género de géneros donde caben todos los géneros, y se alimenta de todos” (Cercas, 2015, p. 26).

Del mismo modo, Pamuk (2010) afirma que en la novela cervantina se incorpora un nuevo punto de vista en comparación a los géneros narrativos precedentes. En las formas premodernas —como las epopeyas y los poemas épicos— el mundo es descrito desde un punto de vista extradiegético. El protagonista se encuentra sumergido en un universo de ficción

separado de la realidad objetiva y exterior, y el lector, en cambio, se distancia de los acontecimientos y reflexiones de los personajes. Por el contrario, en la novela moderna el lector experimenta un fenómeno de inmersión al conocer el punto de vista de algunos personajes y percibe el mundo a través de la mirada y experiencias de éstos.

Kundera (2006), por su parte, reconoce en la invención de Cervantes un mecanismo de exploración de la realidad paralelo al surgimiento de la ciencia y la filosofía modernas —representadas por Galileo y Descartes respectivamente—. El tránsito a la Edad Moderna supone el abandono de la idea de Dios como centro determinante del universo, reorganiza el orden de los valores humanos y replantea un nuevo sentido del mundo. Sin embargo la lógica cartesiana y la novelística cervantina se mueven en direcciones opuestas. Mientras la ciencia y la filosofía se centran en describir el mundo en términos técnicos, matemáticos y especializados, la novela se interesa por la experiencia ambigua y contradictoria del individuo. En este sentido, tal como ya ha afirmado Pamuk (2010), la novela se abre hacia una multiplicidad de puntos de vistas y explora, en palabras de Kundera (2006), las “cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron” (p. 15). Acontecimientos como el descubrimiento de América o las teorías heliocéntricas de Copérnico modifican la visión del mundo —al menos para los occidentales— y provocan una transformación de índole estética. “De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo” (Kundera, 2016, p.15).

Por lo tanto, los cambios de la sociedad europea del siglo XVI y XVII suponen también un cambio en los procedimientos narrativos de la época (Vázquez, 2018). La revolución de Cervantes pone en marcha un mecanismo nuevo y todavía presente en la ficción en prosa de nuestros días: la mirada hacia el otro. Las narraciones previas al *Quijote* (como las leyendas artúricas o las novelas de caballería del medioevo) centran sus argumentos en las gestas de

dioses, héroes, nobles o criaturas fantásticas, es decir, “seres unívocos y coherentes, que carecen de esa dimensión interior que lo convierte todo en problema” (Vázquez, 2018, pp.23). Con Cervantes el hombre común y corriente se convierte en protagonista del relato, profundiza en sus conflictos internos y da cuenta de una naturaleza compleja e impredecible (quizás valga la pena señalar la referencia de Vázquez al Lazarillo de Tormes como un predecesor directo de la narrativa cervantina). Este cambio de perspectiva —científica, teológica, filosófica y estética— representado en la literatura con la invención de la novela, contribuye a la construcción de la noción moderna de individuo (Kundera, 1994). El lector es capaz ahora de explorar una experiencia íntima diferente a la suya, empatizar e intentar comprender la multiplicidad de verdades relativas presentes en la sociedad o en el mundo que habita.

Esta diversidad de puntos de vistas convierte a la novela en un género en el que las ideas y valores contrarios confluyen sin problemas, y da lugar a una discusión profunda y seria de la experiencia humana (Ford, 1930). En este sentido, el autor se vuelve neutral ante las opiniones y acciones de sus personajes, suspendiendo el juicio moral en favor del afán por comprender las pasiones e impulsos de los mismos (Kundera, 1994).

1.2. Los tres tiempos históricos de la novela.

Dada la libertad formal y temática de los procedimientos narrativos modernos, así como su naturaleza múltiple y diversa, la novela se concibe como un género que tiende hacia la expansión y al cuestionamiento de sus propias fronteras. Este carácter experimental se vuelve evidente a lo largo del desarrollo histórico del género y es categorizado por Kundera (1994) y Cercas (2015) en tres grandes tiempos o momentos.

Después de señalar el origen de la novela moderna en la publicación del *Quijote*, Kundera (1994) divide la historia de género en dos etapas. La primera abarca desde la época de

Cervantes hasta finales del siglo XVIII, y se caracteriza por su “libertad compositiva, por la alternancia de narración y digresión (o, si se prefiere, de narración y reflexión) y por la mezcla de géneros” (Cercas, 2015, pp. 29), así como por el alto grado de contenido filosófico y su “carácter no serio, irónico, paródico, chocante, de estas mismas reflexiones” (Kundera, 1994, pp. 32). Como representantes de los planteamientos estéticos y conceptuales de este periodo es posible nombrar a autores como Sterne, Fielding, Diderot, etc, cuyas obras se caracterizan por la libertad formal y experimental presentes en el *Quijote*. Durante este periodo, según apunta Vazquez (2018), la novela todavía es considerada un género cómico y carece del prestigio y seriedad de las otras artes. Es precisamente en el periodo entre Diderot y Stendhal que la novela empieza a abrirse y expandir sus virtudes y campo de acción hacia una representación distinta de la realidad (Ford, 1930).

Con la aparición de la novela realista de principios del siglo XIX, el género experimenta su primera transformación radical en la que la libertad formal de Cervantes es reemplazada por el rigor compositivo. Este segundo tiempo se define por oposición al anterior, primando la narración ante la digresión, la pureza ante la hibridez formal y temática con el fin de alcanzar el estatus y la nobleza negados al género hasta la fecha (Cercas, 2015). En autores como Balzac y Dostoievski, la escena pasa a ser el procedimiento central de la composición novelística. Todo lo que está fuera de la secuencia episódica del relato es considerado secundario y superfluo, abogando por una representación de la realidad más o menos objetiva en relación al momento presente. Para Kundera (1994), la novela de siglo XIX se manifiesta mediante el desarrollo de una única intriga (contrario a la multiplicidad cervantina), su trama se concentra en los mismos personajes (en la novela del primer tiempo algunos personajes podrían desaparecer de la obra a medio camino como en el *Tristram Shandy*, por ejemplo) y en un corto periodo de tiempo

(aunque los hechos narrados abarquen muchos años, la acción es desarrollada en una unidad temporal definida). Del mismo modo, este nuevo modelo narrativo incorpora “las observaciones de la vida cotidiana, y luego las recompone a través de la imaginación para revelar los significados más profundos de la vida”, de modo que “hasta el siglo XIX no se perfeccionó el arte de la novela tal y como la conocemos en la actualidad” (Pamuk, 2010, pp 96). Sin embargo la naturaleza aglutinante de la novela sigue estando presente —aunque de forma más sutil— y sus fronteras continúan expandiéndose hasta abarcar nuevos territorios ajenos a ella. De este modo Balzac acerca la novela a la Historia y Flaubert la dota del rigor estético característico de la poesía (Cercas, 2015).

La oposición de elementos formales y conceptuales entre el primer y segundo tiempo de la novela toma una dimensión dialéctica con la irrupción del tercer tiempo. La síntesis de ambos procedimientos compositivos tiene lugar en la concepción de un nuevo modelo narrativo capaz de articular la libertad temática de la novela cervantina con el rigor estructural y lingüístico del siglo XIX dando como resultado la novela posmoderna (Cercas, 2015). Esta segunda revolución novelística redefine y amplía la noción misma del género, logra el equilibrio entre ambos tiempos e incorpora nuevos registros y elementos formales. De este modo Thomas Mann y Herman Broch incorporan el ensayo filosófico y político, Truman Capote y Tom Wolfe hacen uso de las técnicas de la crónica y el periodismo, Joyce, Proust, Faulkner, Woolf, etc, modifican el tratamiento de la trama a la vez que dotan al tiempo de naturaleza subjetiva (Cercas, 2015) y revelan el carácter y los estados de ánimos de los protagonistas de una manera hasta la fecha desconocida (Pamuk, 2010).

1.3. La Bildungsroman.

Con la publicación de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe en 1795 se inaugura en la tradición europea la llamada novela de formación o Bildungsroman (Moretti, 1987). Los cambios sociales y económicos experimentados en Europa durante el siglo XVIII, como el desplazamiento del campo a la ciudad, la industrialización y el avance del sistema capitalista, modifican la noción de juventud de la época y los posibles conflictos del individuo en su paso a la adultez. De esta manera, la Bildungsroman problematiza las experiencias de un protagonista joven en relación a su entorno y profundiza en su proceso de aprendizaje (Gómez, 2009). Para Moretti (1987), la exploración del mundo y del espacio social, la aventura, la vida bohemia, etc, constituyen algunos de los elementos representativos de este nuevo tipo de novela.

Los estudios de Moretti (1987) —basados en las conceptualizaciones de Lotman— lo llevan a dividir la Bildungsroman en dos grupos en función de su artificio dominante: por un lado el principio de clasificación, y por otro la transformación. En las obras cuyo principio dominante es la clasificación —como en la novela de formación clásica o del romanticismo inglés— la trama tiende hacia un desenlace definitivo cuyo estado se diferencia de forma clara del inicial. En estas novelas el viaje del protagonista finaliza con el tránsito de éste hacia la madurez, su adaptación al mundo y la realización de cierto grado de bienestar. En cambio en las obras cuyo principio dominante es la transformación —Stendhal, Pushkin, Balzac, Flaubert— lo que vuelve significativa a la historia es su propia fuerza narrativa dirigida hacia un final abierto e irresoluble. De este modo, la libertad prima como valor central frente a la felicidad, a la vez que se enfatiza el dinamismo de la juventud.

A diferencia de la Bildungsroman clásica —de fuerte naturaleza humanista e ilustrada, y dentro de un sistema filosófico hegeliano y pedagógico— la novela de formación contemporánea no suele resolverse de forma definitiva y armónica en función del conflicto protagonista-mundo

(Gómez, 2009). Por el contrario, su estructura abierta enfatiza la autoformación del protagonista de manera constante e indefinida. Para Gómez (2009), algunas de las características de este tipo de narración son: la referencia a la infancia, el conflicto generacional, la independencia o abandono del hogar, la vivencia de aventuras amorosas, la búsqueda de la identidad personal y de la vocación artística.

1.4. El centro de la novela.

Para Pamuk (2010) uno de los elementos conceptuales más importantes de la novela moderna es la presencia de un centro, más o menos invisible u oculto, que justifica todos los rasgos formales y argumentales de la obra. Así pues, los elementos de la superficies (temas, tramas, personajes, puntos de vistas, lenguaje, tono, símbolos, imágenes, procedimientos técnicos temporales, espaciales o lingüísticos, etc) apuntan y conducen al lector hacia “una opinión o una idea perspicaz sobre la vida, un punto de misterio arraigado en lo más profundo, ya sea real o imaginario” (pp. 127) que dota de identidad a la novela y termina definiéndola. El centro es intuido de forma constante por el lector a lo largo de la obra y provoca en éste la sensación de que lo narrado oculta un significado más profundo y complejo.

Es importante señalar que una de las características del centro es la distancia que éste puede tener con respecto a las acciones de la trama o los temas expuestos en una obra (Pamuk, 2010). Al analizar en su totalidad los diferentes elementos que componen una novela es posible determinar una cosmovisión o mirada particular sobre la vida y la condición humana no revelada de forma directa por la trama de la misma. Por ejemplo, el centro de *La ciudad y los perros* no está determinado por las acciones de los cadetes del Instituto Leoncio Prado, ni por las descripciones y reflexiones de Vargas Llosa sobre la sociedad peruana del siglo XX, sino por la actitud de sus personajes frente a la fuerza opresiva de la autoridad y sus abusos. Del mismo

modo, el centro también puede orientarse a enfatizar características formales y técnicas como en el caso del *Ulises* de James Joyce, cuya intención central es “revelar de forma poética el funcionamiento de la mente humana y, al mismo tiempo, describir e iluminar aspectos de nuestra vida que habían caídos en el olvido previamente” (Pamuk, 2010, pp. 137).

1.4. Punto ciego de la novela.

El punto ciego consiste en un elemento analítico o argumental ambiguo o paradójico que impulsa el desarrollo de la narración y propicia en el lector una actitud activa y reflexiva. En algún momento del planteamiento de los hechos “se formula una especie pregunta, y el resto de la novela consiste, de una forma más o menos visible o secreta, en un intento por responderla, hasta que al final la respuesta es que no hay respuesta” (Cercas, 2015, pp. 54). Por ejemplo, en la *Ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa es posible reconocer un alto grado de ambigüedad en los sucesos que rodean la muerte del Esclavo. A pesar de que el Jaguar asume las consecuencias del asesinato del cadete no está del todo claro quien ha sido el verdadero responsable. De este modo el relato gana complejidad y profundidad, y abre al mismo tiempo una serie de nuevas interpretaciones sobre el conjunto entero de la obra.

Cercas (2015) divide el punto ciego en dos categorías: conceptual y narrativo. Por un lado, el punto ciego conceptual se refiere a una especie de enigma irresoluble, un conflicto moral o un hecho irónico que opera como elemento central de la trama. Por ejemplo, las acciones narradas en el *Quijote* son determinadas por la locura de su protagonista, sin embargo, la naturaleza de esta perturbación psíquica o cognitiva permanece oculta y cargada de ambigüedad, a tal punto que el lector puede llegar a poner en duda la misma. Por otro lado, el punto ciego narrativo hace referencia a un artificio formal en el que se oculta de manera consciente un dato determinante en el desarrollo de la trama (Cercas, 2015). Por ejemplo, en *El proceso* de Franz

Kafka se ignora la naturaleza y origen de la causa penal de la que es acusado y posteriormente condenado el protagonista de la novela. La existencia de estas interrogantes (tanto conceptuales como narrativas) propician el extrañamiento del lector y dan paso a serie conjeturas y aproximaciones polisémicas en relación a una misma obra. De este modo el lector se ve obligado a formular sus propias conclusiones.

Estas reflexiones o aproximaciones conceptuales —en su mayoría enunciadas por novelistas que se han atrevido a pensar las particularidades de su propio oficio— representan el punto de partida para entender y analizar *Contarlo todo* dentro de una estructura architextual (esta categoría teórica se abordará más adelante) o género literario en concreto.

2. Tradición literaria

Eliot (1919) utiliza el término tradición para referirse al influjo de ciertos autores del pasado en la producción literaria del presente. En este sentido, las obras de la tradición logran prolongar en la historia y la cultura un conjunto de ideas y conceptos que sirven de base para la creación artística de cualquier índole. La existencia de esta especie de sentido histórico propicia en los autores el desarrollo de sus propias obras no sólo en relación con sus contemporáneos, sino en función de la influencia de sus predecesores, formando parte de un continuo que se extiende a lo largo de toda la historia de la literatura.

Por otro lado, Bloom (2009) afirma que el desarrollo de la literatura puede describirse como un fenómeno de influencia de un autor hacia otro. Desde este punto de vista, una obra previa favorece la creación de una obra posterior, representando así una operación de transferencia e interrelación. De este modo, tanto para Bloom (2009) como para Eliot (1919) no existen obras completamente originales ya que éstas derivan siempre de una serie de obras anteriores.

Estas reflexiones sobre la tradición y el fenómenos de la influencia nos sirven como marco para justificar este tipo de análisis y ubicar a *Contarlo todo* dentro de una genealogía literaria donde es posible establecer relaciones con otras obras. Por esta razón se procede a profundizar en los elementos que dan forma a la tradición novelística latinoamericana.

2.1. Tradición narrativa latinoamericana.

Durante los años siguientes a la publicación del Quijote, y a pesar del origen español de la misma, la narrativa en lengua española careció de la relevancia de las obras inglesas, francesas, rusas y norteamericanas (Cercas, 2015). Las aportaciones de Cervantes parecen haber

pasado desapercibidas tanto en España como en Latinoamérica (Vásquez, 2018) cuyos novelistas ocupan una posición modesta en comparación a figuras como Sterne, Fieldings, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Melville, Hawthorne, etc. Este desfase propicia que en el siglo XIX la incipiente producción novelística en lengua española carezca de la profundidad y calidad literaria de otras tradiciones narrativas y se vea disminuida frente a otros géneros como la poesía y el teatro (Cercas, 2015).

Es hasta el siglo XX, cuando una serie de autores latinoamericanos se encargan de renovar el arte de la novela en lengua española, dotando de profundidad a sus obras e incorporando técnicas provenientes de otras tradiciones como la europea y la norteamericana (Cercas, 2015). Para Monegal (1988) el origen de esta nueva literatura latinoamericana está determinado por un doble movimiento de ruptura: 1) el distanciamiento con los procedimientos del presente y la experimentación de nuevas formas narrativas, 2) la indagación en el pasado (inmediato o remoto) con la intención de profundizar y legitimar una genealogía literaria. En este sentido Monegal (1988) sugiere la existencia de tres generaciones de narradores, sin que esto conlleve una sobresimplificación del carácter diverso de la novela latinoamericana ni garantice una unidad temática, estética o de visión. En primer lugar, autores como Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier representan una ruptura estilística y conceptual con “la novela de la tierra o del hombre campesino” (Monegal, 1988, pp. 15) incorporando en su producción la influencia de las vanguardias europeas y superando de esta manera las preocupaciones nacionalista, el carácter telúrico e indigenistas y los rasgos provinciales propios de la literatura de la época (Vásquez, 2018). Una segunda generación tiene lugar con la irrupción de autores como Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, José María Arguedas, Juan Rulfo, etc, quienes a pesar de producir obras de marcado carácter personal, incorporan elementos tanto de sus predecesores inmediatos como de

diversas tradiciones extranjeras (Faulkner, Joyces, Proust y hasta el existencialismo de Jean Paul Sartre). Estos autores ejercen una influencia definitiva en la configuración de la siguiente promoción de novelistas quienes heredan tanto la consciencia de la estructura externa como la sensibilidad ante el lenguaje como materia prima de la creación literaria (Monegal, 1988). Autores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Guillermo Cabrera Infante, solo para enumerar algunos cuantos, llevan al límite las nuevas técnicas narrativas de la época (monólogos interiores, discontinuidad temporal, pluralidad de puntos de vistas) e incorporan los aportes técnicos y conceptuales de las dos generaciones precedentes.

Esta nueva literatura en lengua española fue nombrada por razones metodológicas, comerciales y editoriales con el título de *Boom latinoamericano*, sin que sea posible delimitar de forma precisa y clara la duración de dicho movimiento ni inferir una definición general del fenómeno (Rama, 2005). Del mismo modo, a pesar de los esfuerzos editoriales por dotar de unidad al *Boom* y establecer una especie de identidad latinoamericana, la naturaleza heterogénea de sus obras escapa a una visión monolítica del continente (Vasquez, 2018). Esta configuración compleja de estilos, técnicas y concepciones narrativas “coloca de nuevo a la novela en español en el eje de la novela occidental de su época, devolviéndole un lugar privilegiado que hasta entonces solo había disfrutado con Cervantes” (Cercas, 2015, pp 78).

Sin embargo, la actitud totalizante y expansiva del *Boom* se ve superada por una nueva generación de narradores que a pesar de reflejar la realidad social latinoamericana ven con escepticismo la carga ideológica y utópica de la generación anterior (Volpi, 2009). Autores como Ricardo Piglia, Manuel Puig o Rubem Fonseca asumen una revisión crítica del pasado e incorporan elementos de la cultura popular y urbana con una alta carga de reflexión e ironía.

Según Pérez Montañéz (2018) la producción narrativa latinoamericana después del 2000 —generación de la que sin lugar a dudas forma parte Gamboa y la novela aquí estudiada— tiende hacia la problematización crítica de los valores establecidos y la experimentación formal y estética. Autores como Roberto Bolaño, Alejandro Zambra, Jeremías Gamboa, Juan Gabriel Vazquez, Alan Pauls, Alvaro Enrigue, Martín Kohan, Julián Herbert, entre otros, manifiestan una marcada autoconciencia narrativa que profundiza y cuestiona el proceso creativo en sí. De igual forma destacan los elementos transculturales que entrecruzan la tradición local con elementos urbanos y pop. Para Pérez Montañéz (2018) los rasgos que definen a esta nueva generación de autores son: la innovación, la hibridación y la no especificidad. De este modo, esta nueva narrativa suele problematizar las fronteras de los géneros establecidos y producir obras de difícil clasificación como novela-ensayo, novela-autobiografía, novela-crónica o ficción-documental. Otro rasgo característico es la discusión sobre el proceso de escritura dentro de la misma obra, dando como resultado una literatura de marcado carácter metatextual que en algunos casos llega a poner en duda la identidad real del autor (Gutiérrez, 2015). Por otro lado, también es común la incorporación de elementos de otros formatos o tipos de discursos como la fotografía, fragmentos de correo electrónico y blogs.

Los procedimientos experimentales y los juegos de géneros llevados a cabo por esta nueva generación remiten al espíritu disruptivo e innovador de la vanguardia de los años 20s. Sin embargo para Pérez Montañéz (2018) la influencia del *Boom* continúa presente de forma implícita y fragmentaria en muchas de las obras de estos autores, aunque sin el compromiso social o la carga ideológica de sus predecesores. Debido a la pluralidad de estilos, culturas, formas, temáticas, etc, y a la naturaleza híbrida y heterogénea de la producción novelística

latinoamericana, es posible hablar de una literatura que tiende hacia la no afiliación en alguna escuela o movimientos.

En este sentido es posible observar algunos de los rasgos aquí mencionados en las obras de Jeremías Gamboa (tanto en *Punto de fuga* como en *Contarlo todo*), como la construcción de una narrativa íntima y en ocasiones autorreferencial que problematiza las fronteras entre realidad y ficción, la consciencia del proceso creativo, los elementos urbanos y de la cultura pop, la preocupación por la identidad desde un punto de vista multicultural, la incorporación de nuevos formatos como el correo electrónico y el diálogo implícito con la tradición, en especial el *Boom* latinoamericano y la poesía peruana.

Diseño Metodológico

Corpus

El universo de hipertextos que hemos tomado en cuenta para este trabajo es la tradición novelística latinoamericana, de donde se han extraído las novelas *Conversación en Catedral* y *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, así como *Los ríos profundos* de José María Arguedas, además de la obra estudiada: *Contarlo todo* de Jeremías Gamboa.

Enfoque

Para este trabajo se ha seguido el enfoque transtextual, el cual concibe a la literatura como un conjunto de relaciones entre distintos textos (Genette, 1989). De manera particular se ha seguido la teoría de la intertextualidad (Kristeva, 1978) y la hipertextualidad (Genette, 1989) las cuales consideran al texto literario como el resultado de una serie de relaciones con textos previos a modo de palimpsesto.

Métodos generales

Análisis: Para este trabajo se ha seguido el método analítico, el cual consiste en la descomposición de un todo en sus distintas partes con el propósito de examinar ciertos elementos particulares (Ruiz, 2007). De esto modo, los procedimientos narrativos del corpus novelístico han sido descompuestos en términos de sus relaciones temáticas, argumentales, estructurales, y compositivas con el fin de determinar la influencia hipertextual e intertextual de las mismas.

Síntesis: Posterior al análisis del corpus se ha procedido a la aplicación del método sintético, el cual consiste en la reconstrucción de los elementos particulares previamente examinados con el propósito de describir la esencia del objeto de estudio (Ruiz, 2007). De este

modo, partiendo de ciertas unidades básicas de sentido (temáticas, estructuras narrativas, composición de personajes) ha sido posible determinar el modo en que un conjunto de textos se relacionan con la obra estudiada.

Métodos particulares:

Hipertextualidad: Según Genette (1989) se trata de la relación que se establece entre un texto previo (hipotexto) y la producción de un texto posterior (hipertexto) a través de un mecanismo de imitación o transposición temática. De esta manera se concibe a la literatura como una palimpsesto originado por textos previos a modo de homenaje, pastiche y parodia. En el presente trabajo se estudia el vínculo entre *Contarlo todo* y otras obras de la tradición latinoamericana en función de las categorías teóricas hipertextuales.

Intertextualidad: Según Genette (1989) se trata de la relación establecida por un texto y la presencia parcial o cita de una obra externa. Del mismo modo, Kristeva (1978) atribuye a la intertextualidad una función dialógica, al vincular la creación, lectura e interpretación de un texto a un conjunto de obras previas que forman parte de un entramado de discursos en constante diálogo y sobreposición. En el presente trabajo se estudia la presencia a modo de referencia o cita de otras obras de la tradición latinoamericana con el fin de determinar el posible vínculo entre las distintas obras.

Punto ciego: Según el crítico y novelista Javier Cercas (2015) el punto ciego es un procedimiento narrativo relacionado a la estructura de la trama o al sentido de la obra, el cual consiste en plantear una duda o pregunta (implícita o explícita) a través del ocultamiento de ciertos datos. El objetivo de este procedimiento es generar un efecto de ambigüedad o paradoja

que termina complejizando el sentido de la obra. Este procedimiento ha sido utilizado para examinar las relaciones hipertextuales e intertextuales que vinculan el corpus y la obra estudiada.

Centro de la novela: Según el crítico, novelista y premio nobel de literatura, Oran Pamuk (2010) la novela moderna posee un centro más o menos visible u oculto, pero intuido por el lector en cada uno de los elementos de la ficción. De esta forma todos los procedimientos formales y argumentales están justificados por la existencia de un centro que expone una opinión o mirada particular sobre la vida o la experiencia humana. Para este trabajo se han analizado algunos de los elementos que construyen el centro de todas las novelas del corpus para establecer relaciones de parentesco con la obra estudiada.

Capítulo I

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos.*

Francisco de Quevedo

Contarlo todo, la primera novela de Jeremías Gamboa (Perú, 1975), desarrolla en términos generales la historia de Gabriel Lisboa, un joven profesor universitario y vecino de un barrio periférico de Lima, quién antes de cumplir los treinta años decide escribir una novela sobre su propia vida. Se trata entonces de un juego de espejos literarios: el protagonista de la novela es el mismo autor del texto que nos llega. O bien, un ejercicio de máscaras narrativas al mismo estilo de Cide Hamete Benengeli, autor apócrifo del Quijote de Cervantes: Gabriel Lisboa —personaje ficticio, que a pesar de la coincidencia fonética de apellidos no debemos confundir con el Gamboa de carne y hueso— es quien escribe y relata los hechos. En términos técnicos podemos clasificar este procedimiento como un caso de autor intradieético.

El texto relata —asumiendo el punto de vista de un narrador maduro con la capacidad de recordar e interpretar ciertos acontecimientos confusos de su pasado— el periodo comprendido desde la adolescencia y la primera juventud de su protagonista, hasta su iniciación como novelista. En medio quedan las anécdotas de la universidad y las redacciones periodísticas, los paseos nocturnos por las profundidades de Lima, las discusiones y fracasos literarios, el descubrimiento de la sexualidad y las decepciones sentimentales, etc. *Contarlo todo*, es sobre

todo una novela sobre la vulnerabilidad, el descubrimiento de una realidad hostil y la búsqueda de un lugar en el mundo.

La estrategia de su composición sugiere un acercamiento a la forma de la novela decimonónica (un lenguaje funcional y claro, una organización cronológica de los hechos) en contraposición a las estructuras fragmentarias e híbridas de los autores del post-Boom (Pérez Montañés, 2018) o los juegos polifónicos y multitemporales de sus antecesores (Monegal, 1988). Con excepción del desplazamiento de punto de vista de la primera persona a la tercera en algunos capítulos con el propósito de potencializar la sensación de despersonalización que experimenta el personaje —el nivel de focalización siempre es el mismo: Gabriel Lisboa—, las operaciones narrativas de *Contarlo todo* no se centran en la búsqueda del extrañamiento lingüístico o formal sino en la construcción de su protagonista —tanto en su dimensión interior como en su interacción con la estructura social— y su relación con el mundo que lo rodea.

Estas mismas operaciones narrativas favorecen el planteamiento de ciertas interrogantes conceptuales de interés para la producción novelística actual, como la ambigüedad de un relato en apariencia autobiográfico, el cuestionamiento de los límites de la ficción y el juego metaliterario —pues se trata de una novela que narra su propio proceso de escritura en un artificio similar al de las cajas chinas—, etc (Pérez Montañés, 2018). Este doble movimiento presente en la incorporación de elementos tradicionales y contemporáneos, en su construcción tradicional y sus preocupaciones posmodernas, en su mirada hacia la herencia andina y la cultura urbana y pop de Lima, coincide con las ideas de Monegal (1988) sobre el diálogo entre tradición y renovación presente en la producción literaria latinoamericana. Un diálogo tanto formal y conceptual sugerido por la multiplicidad de registros (novela de formación y relato sentimental),

la desviación temática (la exploración de la ciudad y la búsqueda de la identidad indígena) y las referencias intertextuales directas que a modo de homenaje aparecen en la novela.

Gamboa establece un diálogo consciente entre distintas tradiciones y concepciones literarias presentes en su canon personal. La novela, dividida en cuatro partes distribuidas equitativamente en dos libros y un epílogo, puede concebirse —con el único motivo de estructurar el estudio aquí presentado— como los hipertextos de tres obras canónicas de la narrativa peruana: *Conversación en La Catedral* y *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, y *Los ríos profundos* de José María Argueda.

El vínculo vargasllosiano

A finales del “Libro Primero”, Gabriel Lisboa, asume por fin su verdadera vocación de escritor. El episodio representa un punto de inflexión para el protagonista que hasta ese momento ha vacilado entre la indiferencia, la inseguridad y la indecisión acerca de su proyecto de vida. Nos encontramos frente a un joven de veinticinco años, proveniente de un barrio periférico de Lima, convertido después de años de esfuerzos y obstinación en el editor del semanario más importante del país. Una carrera en ascenso y un ritmo de trabajo tan frenético que terminan desencadenando la crisis de su protagonista. Lisboa sufre la insatisfacción del tedio y de la falta de sentido. A pesar de sus inclinaciones literarias —la idea de escribir surge en el primer cuarto de la novela cuando el personaje todavía asiste a la universidad y realiza sus primeras prácticas de periodismo— Lisboa posterga el inicio de su producción como escritor y se rehúsa a asumir la literatura como un oficio o actividad central de su vida. Incluso Saúl Vega —su primer maestro

en la sala de redacción— es capaz de advertir estas vacilaciones y conflictos a lo interno del personaje:

Mira, Gabriel –dijo entonces Vegas, algo más resuelto–, yo no sé si quieres serlo [escritor] pero si es así deberías decírtelo a ti mismo. ¿Entiendes? Deberías decírtelo todos los días. Decirte que quieres ser lo que diablos hayas decidido que quieres ser (Gamboa, 2013, p. 116).

Las palabras y el tono del personaje revelan su estado de exaltación y el grado de intensidad de la escena. Se trata de la advertencia de un maestro a su pupilo sobre los peligros de la renuncia y la resignación. Saúl Vega es uno más de los cientos de periodistas con vocación frustrada, “que muchos allá detrás, en el edificio que hemos dejado, y en otros edificios de prensa, no se atreven jamás a decirse qué diablos quieren hacer” (Gamboa, 2013, p. 116).

Los indicios se vuelven evidentes a lo largo del relato: su protagonista asiste al taller de poesía de la universidad, forma junto a su grupo de amigos más íntimos —todos poetas, para variar— una especie de hermandad llamada “el Conciliábulo”, gana un concurso juvenil de cuento para luego abandonar la escritura de los mismos en favor del periodismo. El “Libro Primero” relata el proceso de formación y autoconocimiento de un joven insatisfecho con su vida, encuentra en la literatura recursos para organizar, al menos parcialmente, el caos cotidiano y sobrellevar la hostilidad del mundo. Los acontecimientos y conflictos que determinan al personaje parecen organizarse en función de la escena final del “Libro Primero”. Gabriel Lisboa, después de una noche de excesos en la profundidades de la Lima nocturna, toca fondo y decide cambiar el rumbo de su vida. Reúne fuerzas y camina —aún borracho, drogado y humillado— desde los semáforos de Wilson hasta los alrededores de la avenida Tacna. El mismo punto de

referencia en el que inicia una de las novelas más significativas de la literatura latinoamericana: *Conversación en la Catedral*.

La aparición de la avenida Tacna pudiera parecer un guiño curioso o una mera coincidencia textual si no existieran referencias aún más directas a la obra vargallosiana dentro de la novela. Si tomamos en cuenta las consideraciones de Kristeva (1978) y Genette (1989) en relación al intertexto —la presencia en mayor o menor medida de un texto en otro— es posible identificar una serie de alusiones concretas.

Como se ha visto, ambas novelas comparten el mismo espacio geográfico —la Plaza San Martín y las calles de Miraflores parecen ser territorios comunes de la narrativa limeña—, sin embargo en *Contarlo todo* la exploración de la ciudad toma un carácter dialógico: la urbe es un lugar de encuentro con el pasado y con ciertas experiencias colectivas, que incluyen, claro está, la lectura de las novelas que las han modelado. En cierta ocasión, celebrando de madrugada la publicación del primer libro de Santiago Montero —amigo del protagonista, poeta y precursor del futuro “Conciliábulo”—, Lisboa y sus compañeros visitan el balneario la Herradura, donde encuentran El Nacional, un reconocible ícono vargasllosiano: “Ramírez Zavala les recordó que ahí Zavalita y su hermano se habían tomado unas cervezas en un pasaje de *Conversación en La Catedral*, de modo que era un buen bar para hacer lo mismo” (Gamboa, 2013, p. 195). Una vez más, las inclinaciones literarias de Lisboa y sus amigos los llevan a identificar en las novelas un rasgo de identidad compartida, de complicidad y de reconocimiento: “descubrimos todo lo que nos unía [...]: la salsa que escuchamos de niños, la chacota del barrio, los problemas con las chicas en los colegios estatales, las novelas de Vargas Llosa” (Gamboa, 2013, p. 210).

Las referencias intertextuales alcanzan su expresión máxima con la irrupción de un personaje externo en los acontecimientos de *Contarlo todo*. Se trata de “Carlos Ney, «Carlitos»,

el periodista que había protagonizado la novela *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa” (Gamboa, 2013, p. 167) a quién Gabriel Lisboa entrevista para las páginas de la revista *Semana* en la que para entonces colabora, no sin cierto asombro y fascinación pues “el hombre que hablaba conmigo era el personaje de una gigantesca novela sobre el país y sus periodistas que yo había leído con pánico y fiebre” (Gamboa, 2013, p. 167).

Hasta aquí un puñado de citas a modo de referencia y homenaje. Pero la relación entre *Contarlo todo* y *Conversación en La Catedral* influye también en la composición de ciertas líneas argumentales determinantes para la trama y la construcción de sentido del “Libro Primero”.

Bildungsroman latinoamericanas

Dentro de la multiplicidad de elementos formales y narrativos que componen ambas obras es posible reconocer algunos rasgos concretos de la novela de formación. La historia de Santiago Zavala (Zavalita), uno de los personajes centrales de *Conversación en La Catedral*, puede entenderse como el proceso de transformación de un individuo en relación a sus valores y concepciones del mundo. Zavalita abandona el refugio doméstico para adentrarse en un territorio desconocido y hostil, sus convicciones se enfrentan a la realidad y al cabo de cierto tiempo el desencanto es inevitable. Observamos, entonces, el tránsito de un personaje desde el idealismo y entusiasmo juvenil hacia el conformismo de la vida adulta. Operaciones, según Moretti (1987), propias de la Bildungsroman, donde la exploración del mundo y del espacio social forman parte central del sentido del relato.

Estos elementos, también presentes —con ciertos matices y variaciones— en *Contarlo todo*, constituyen un paralelismo en la configuración de ambos personajes. Tanto Gabriel Lisboa como Santiago Zavala parten de una posición de vulnerabilidad frente al mundo que los rodea. A pesar de provenir de estratos sociales opuestos —Lisboa, un estudiante becado originario de los extramuros; Zavalita, hijo de una acomodada familia de la burguesía limeña— la relación con el exterior está determinada por el miedo y la incertidumbre. “Era algo chiquito y maltratado, algo que se encogía bajo esa voz” (Vargas Llosa, 2018, pág. 119), dice Zavalita sobre sus inquietudes de juventud. Lisboa, por su lado, alude a la incapacidad de verbalizar la complejidad de sus estados emocionales: “me sentía realmente perdido. Desorganizado, habitado por fuerzas contradictorias” (Gamboa, 2013, pág. 61).

Inseguros, tímidos, ansiosos e indecisos sobre el futuro, es en la universidad donde ambos personajes experimentan por primera vez una realidad hasta el momento desconocida. Gracias a las becas y los créditos estudiantiles, Lisboa logra graduarse de la Universidad de Lima, una institución privada que de otro modo sería inaccesible para un muchacho a cargo de sus tíos, una ama de casa y un esforzado mozo de pizzería. Zavalita, por otro lado, contradice los mandatos familiares y decide —a pesar del malestar de sus padres— ingresar a San Marcos, una entidad pública acosada por la agitación política y las células clandestinas. En ambos casos observamos un desplazamiento de índole social, aunque en sentidos opuestos. Los personajes abandonan sus zonas de confort y se enfrentan a un territorio del que son ajenos. A pesar del estado de vulnerabilidad emocional, propio de las novelas de formación (Moretti, 1987), son los mecanismos utilizados para afrontar las dificultades de juventud los que marcan una diferencia en la composición y una variación en el tratamiento del problema.

Mientras Zavalita intenta dar respuestas a sus inquietudes juveniles por medio del compromiso y la lucha política —acciones que terminará desencadenando un verdadero conflicto judicial y familiar—, Lisboa encuentra en la música, el cine y la literatura ciertos auxilios técnicos para dar sentido a su vida y buscar su propio lugar en el mundo. El descubrimiento de la escritura, tanto periodística como de ficción, aunque de forma todavía incipiente, se revela como una herramienta central en el proceso de individualización y autoconocimiento: “Por vez primera sentía que tenía algo de lo que ellos carecían; algo con que defenderme del mundo al que estaba obligado a regresar” (Gamboa, 2013, pág. 55).

El estudio y las dificultades laborales se suman a las preocupaciones propias de la experiencia humana: “la vida, afuera de la universidad, era dura y violenta: había que trabajar y ganarse el sustento y solo quedaba embriagarse y vivir escondido y lejos de los sueños” (Gamboa, 2013, pág. 207), dice Lisboa en relación al tedio y a su propia frustración literaria. A pesar de alcanzar cierto grado de independencia y estabilidad económica, aunque de forma todavía precaria como corresponde a un joven que empieza a abrirse paso en el mundo de los adultos, el miedo y la falta de seguridad sobre el futuro son preocupaciones constantes para ambos personajes. “La verdad es que estoy desorientado. Sé lo que no quiero ser, pero no lo que me gustaría ser” (Vargas Llosa, 2008, pág. 280), dice Zavalita al ser cuestionado por su tío Clodomiro sobre sus planes inmediatos. “El futuro, sin embargo, se nos mostraba incierto y difícil, y Montero lo proyectaba en largos monólogos erizados de miedo” (Gamboa, 2013, 120), afirma Gabriel Lisboa al describir sus años como estudiante al lado del también escritor Santiago Montero, una amistad sostenida a causa de las mismas búsquedas e inquietudes.

Este paralelismo en la construcción de ambos personajes se inscribe dentro de las operaciones propias de la Bildungsroman, sin embargo, es posible reconocer una diferencia

fundamental en la forma en que estos se desarrollan y experimentan la vida adulta. Es evidente que Zavalita y Lisboa toman caminos diferentes. “Lo que pasa es que ni eso lo decidí realmente yo. Se me impuso solo, como el trabajo, como todas las cosas que me han pasado. No las he hecho por mí. Ellas me hicieron a mí, más bien”, responde Zavalita a Ambrosio al hablar de su matrimonio. Mientras el primero asume con indiferencia y conformismo los acontecimientos de su propia vida, Gabriel Lisboa decide quemar las naves y enfrentar con valentía las dificultades. Recordemos de nuevo la escena final del “Libro Primero”, en la que Lisboa camina al amanecer a través de la avenida Tacna —en un guiño directo al inicio de *Conversación*— y experimenta ahí mismo una suerte de epifanía, cerrando así la primera unidad de sentido de la novela y enfatizando los cambios del personaje:

[...] recuerdo que lloro como un niño y no sé durante cuánto tiempo, como un niño metido en ese parque resguardado del frío al final de la avenida Tacna y en ese momento, o quizás mucho después, cuando ya me habré calmado, descubro con una claridad imposible de verbalizar aquí que mi vida tal como está se ha estrellado contra un muro de concreto armado y la única manera de sobrevivirme es asumir que ella era algo así como una novela que aún no se había escrito y que yo realmente podría empezarla como me diera la gana [...] porque ella, la vida, como un manuscrito en proceso podía reescribirse. Y entonces yo tendría la posibilidad de reformular ciertas frases y suprimir otras, buscar nuevos personajes y quedarme con los que me gustaran. Empezar una vez más. Eso era.

(Gamboa, 2013, pág. 256)

Contrario a la parálisis de Zavalita, el protagonista de la novela de Gamboa experimenta una serie de transformaciones emocionales y de carácter que dan cuenta de una actitud distinta. De acuerdo a la categorización de la Bildungsroman propuesta por Moretti (1987) es posible entender la historia de Zavalita como un ejemplo del principio de clasificación, el cual orienta el relato hacia un desenlace definitivo y cerrado en relación a su protagonista.

En *Conversación en La Catedral*, Santiago Zavala transita desde los privilegios de la burguesía peruana hasta las dificultades domésticas del asalariado de clase media. El matrimonio con Anita —una joven de provincia cuya sola presencia causa la indignación y los exabruptos de la familia Zavala— cierra de forma conclusiva el desarrollo del personaje. Santiago Zavala renuncia a su herencia, a los negocios de la familia y se resigna a una vida sin mayores sobresaltos.

Por otro lado, la historia de *Contarlo todo* —tanto el “Libro Primero” como el Segundo, aunque este se abordará más adelante— se orienta hacia un final abierto e irresoluble. Después de superar una serie de conflictos y obstáculos, el protagonista es capaz de entender algo nuevo sobre propia vida. La madurez alcanzada abre nuevas posibilidades y el personaje desarrolla una forma diferente de ver el mundo. Usando las palabras de Moretti (1987) la línea argumental del “Libro Primero” está sustentada sobre el principio de transformación, como en la mayoría de las novelas formacionales contemporáneas. La intensidad de la escena final sugiere que algo ha cambiado y el resto de la trama se revela como un arduo proceso de aprendizaje. El futuro, aún incierto y ambiguo, se despliega como una nueva aventura que el personaje tendrá que enfrentar armado con las herramientas del presente.

El periodismo

Conversación en La Catedral es, entre muchas cosas, una novela sobre el periodismo. Después de salir de la casa de sus padres y verse obligado a encontrar una fuente de ingreso, Zavalita inicia su carrera como reportero de la Crónica. Las salas de redacción, la dinámica de trabajo, las comisiones y las salidas de madrugada junto a la escena de periodistas limeños se convierten en un tópico central de la trama vargallosiana. Rodeados de personajes extravagantes y desencantados, el nuevo oficio termina afectando el carácter de Zavalita y transformando sus antiguas convicciones. Rápidamente se olvida de los estudios de derecho y se sumerge en una especie de inercia impulsada por el ritmo de trabajo y las aventuras nocturnas. Dos eventos fundamentales ocurren dentro de este marco narrativo.

El primero es la anagnórisis experimentada por Zavalita al conocer los rumores de asesinato que caen sobre su padre —Don Fermín Zavala en los círculos de poder y alta sociedad; Bola de Oro en los bajos fondos— y su supuesta relación sentimental y erótica con su chofer, el zambo Ambrosio. A partir de estas declaraciones, presenciadas de forma casual durante una jornada de investigación para la página de policiales, Zavalita toma conciencia de su origen y del vínculo que lo une a su familia. El personaje, que a lo largo de la novela se pregunta por la naturaleza de su frustración, reconoce en esa escena un punto de partida: “esa noche te hiciste hombre Zavalita” (Vargas Llosa, 2008, pág. 370).

Del mismo modo, el encuentro con Ana, su primera enamorada y futura esposa, se debe a un episodio casual producto de su trabajo como periodista. El diario le ha asignado una comisión en las afueras de Lima cuando el vehículo en el que viaja sufre un accidente. Ana, la enfermera de provincia, asiste a Zavalita y terminan estableciendo una relación que a la larga deviene en matrimonio. El periodismo no solo le ha otorgado una forma de ganarse la vida. Su ejercicio lo

ha arrastrado hasta las profundidades de la sociedad limeña, modificando sus hábitos y estableciendo contacto con una realidad que de otra forma hubiera sido imposible conocer.

En este sentido, *Contarlo todo* no deja de ser una exploración del oficio periodístico —aunque sea la “profesión peor pagada” y “la que da más amarguras”, como afirma un personaje de *Conversación en la Catedral* (Vargas Llosa, 2008, pág 211)—. Desde las primeras páginas sabemos que el protagonista se ha dedicado todos los veranos a distintos oficios manuales para ayudar en casa y sustentar los gastos de la universidad. Es el trabajo en la redacción el que le da la oportunidad de empezar a escalar tanto social como económicamente, y sirve como punto de partida en sus futuras búsquedas literarias. Su tío, mozo de pizzería, convence a uno de sus clientes de aceptar a Lisboa como practicante en la revista que dirige como subdirector. Desde entonces las juntas de planeación, la escritura de los artículos y las maratónicas noches de cierre, se convierten en episodios centrales del Libro Primero. Lisboa transita por las redacciones de *Progreso* y *La Industria*, se encarga de las páginas de *Bazar* y *Ocio* (dos suplementos del mismo diario) y escribe crónicas para *Semana*, una de las revistas más importantes del país, en la cual llegará a ser editor.

Ambas novelas narran también el proceso de aprendizaje de un oficio. Tanto Zavalita como Lisboa entran en contacto con el mundo periodístico sin dominar los procedimientos de la profesión. Los comentarios sobre la redacción y distribución de los datos en un artículo, la selección de titulares y fotografías, el proceso de cierre de edición, y demás preocupaciones técnicas, forman parte de las escenas en ambos libros. La tensión narrativa se intensifica con el desarrollo de ciertos acontecimientos relacionados al trabajo periodístico: las comisiones con Becerrita en *Conversación en La Catedral*, los primeros artículos editados por Saúl Vega en

Contarlo todo. La sala de redacción no solo representa una mera experiencia laboral, si no que se convierte en una escuela y en un modo de vida.

“Ya me acostumbré a trabajar de noche y a dormir de día” (Vargas Llosa, 2008, pág 279) dice Zavalita respecto a su trabajo en la Crónica. Del mismo modo, Gabriel Lisboa adopta los horarios irregulares de las salas de redacción. La vida nocturna aparece como una constante que acompaña el trabajo periodístico y en ambas novelas las jornadas laborales conllevan largos recorridos por las profundidades de Lima: “los bulines, las cantinas hediondas, los barcitos promiscuos de aserrín vomitado, la fauna de las tres de la mañana” (Vargas Llosa, 2008, pág 353). Es precisamente en estos espacios donde algunos personajes se atreven a confesar sus aspiraciones y fracasos relacionados al periodismo y a la literatura. Vemos a Lisboa en la pista del Sargento Pimienta discutir borracho algún proyecto de novela en apariencia irrealizable. O a Carlitos, desde las mesas del Negro - Negro, comentarle a Zavalita la existencia de sus poemas.

Abandonados a los excesos —“sentíamos como una segunda sangre a esa hora, un despertar de ciertos sentidos con el golpe del tabaco y de la cerveza y también de la yerba en nuestros organismos” (Gamboa, 2013, pág. 205)— tanto Zavalita como Lisboa experimentan el desencanto del oficio periodístico. “El periodismo te va a matar; te va a matar como nos ha matado a todos”, dice Saúl Vega, uno de los primeros referentes de Lisboa en la sala de redacción. Es evidente que el ritmo de trabajo y la vida nocturna terminan afectando el ánimo de los personajes. Al desgaste físico se le suma el desencanto y frustración propia de sus malogrados proyectos personales. “Me levantaba muy tarde tras el cierre del día anterior y de la juega que lo sucedía, con un nudo de humo incrustado en los pulmones y el cuerpo completamente apaleado, y me iba al frigobar y cogía una cerveza helada y prendía un cigarrillo”

(Gamboa, 2013, pág. 251). Poco a poco la rutina deviene en insatisfacción, sin embargo, dos operaciones distintas ocurren en el desarrollo de los personajes.

Zavalita, por un lado, asume su propia vida con resignación. Con el paso del tiempo logra establecerse en una pequeña quinta de Miraflores en compañía de Ana, su esposa. Abandona la vida nocturna —dejando a Carlitos a su suerte— y se dedica a escribir la página de editoriales de la Crónica. Nuevamente, el arco narrativo del personaje parece estar cerrado.

En Lisboa, en cambio, observamos una operación de transformación en la que el personaje logra reunir el coraje suficiente para impulsar algunos cambios. Después de cavilar durante varios días sobre el estado de su propia vida y su frustrada vocación literaria, Gabriel Lisboa decide abandonar el periodismo —incluyendo el salario que le permitía vivir cómodamente en un apartamento de Miraflores y su posición privilegiada de editor— y asumir las consecuencias de sus actos.

Transposición y variación

A primera vista, *Contarlo todo* está compuesta por una variedad de referencias culturales de distintas índoles. A lo largo de la Parte Primera, el protagonista descubre y asume su vocación literaria al mismo tiempo que se inserta como periodista en la escena artística limeña. Observamos entonces un collage de distintas tradiciones y disciplinas. La referencia a los poemas de José Watanabe y de Antonio Cisneros —el narrador incluso parafrasea el texto *Medir y pesar las diferencias a este lado del canal*—, la obra plástica de Jorge Eduardo Eielson, las pinturas de Edward Hopper, la música de Caetano Veloso, Lou Reed y los Beatles, etc, forman parte del discurso narrativo que define y caracteriza a Gabriel Lisboa.

Pero la función de los elementos culturales no se limita a enunciar los gustos e inquietudes de sus personajes sino que operan como verdaderos generadores de sentido. Los poemas de Cisneros dan cuenta de una sensibilidad específica y la música de Veloso sugiere la liberación creativa del protagonista: “Escribo. Escribo que escucho a Caetano y escucho a Caetano, escucho su voz sobre la percusión de los tambores y las cuerdas y lo veo bailar” (Gamboa, 2013, pág. 264). Del mismo modo los elementos visuales representan estados emocionales y contribuyen a la construcción de atmósfera de algunas secuencias:

“Ramírez Zavala se puso a recordar los cuadros de Edward Hopper que mostraban escenas de la misma tristeza y desolación, y a mí se me dio por imaginar cómo se nos vería a nosotros desde el punto de vista de ella; qué imagen compondríamos ambos desde el otro lado del ventanal” (Gamboa, 2013, pág. 244).

Es claro que en todos estos ejemplos el intertexto es utilizado a modo de procedimiento narrativo. Estas operaciones, referidas por Kristeva (1978) en sus estudios sobre el dialogismo bajtiniano y la intertextualidad, representan la “absorción y transformación de otro texto” (pág. 190). De este modo una obra se constituye a través de un conjunto de citas y referencias más o menos explícitas de otros objetos culturales. La imagen de una obra como un collage de distintas fuentes recuerda incluso la etimología de la palabra texto: latín *texere*: tejer, trenzar, entrelazar. La novela se convierte entonces en un tejido de textos previos que en su visión de conjunto, sumado a las particularidades y variaciones propias del autor, producen un discurso nuevo. Esta nueva unidad de sentido se ve influida por las referencias externas y se orienta en sí misma

“hacia el corpus literario anterior o sincrónico” (Kristeva, 1978 , pp. 190). Nos encontramos entonces con la naturaleza dialógica del texto literario.

En este sentido, no es exagerado afirmar que *Contarlo todo* establece una relación de diálogo con distintas tradiciones culturales y en especial con la literatura peruana. Pero a pesar de las menciones a Vallejo, Martín Adán o Eguren, son los narradores peruanos quienes ocupan un lugar central en la novela. Su presencia no solo contribuye a expandir el sentido de la obra sino que influye de forma directa en su composición misma. El artificio se verbaliza y Gamboa se encarga de colocar ciertos indicios. Vemos entonces referencias a libros y episodios concretos, citas, valoraciones, personajes externos.

En el caso de *Conversación en La Catedral* este diálogo se manifiesta en dos vías. Primero observamos de manera explícita las referencias a la obra vargallosiana en los comentarios y valoraciones presentes en la novela. Como jóvenes lectores los personajes de *Contarlo todo* heredan el peso de su propia tradición. Al transitar por las calles de Lima se encuentran con un espacio referido de antemano en los libros que han leído. La educación sentimental se lleva a cabo a través del diálogo con los objetos culturales del pasado y contribuye al descubrimiento y formación de una identidad. El mismo Lisboa lo pone en estos términos después de encontrarse con Carlos Ney “Carlitos”, compañero de Zavalita en la redacción de la Crónica, en un clarísimo ejemplo de relación intertextual:

“He olvidado mucho de lo que hablamos al final de la entrevista, cuando apagué la grabadora y nos quedamos un buen rato conversando sobre Mario [Vargas Llosa], que es como él llamaba al escritor, pero entiendo que la conversación me dio luces o pistas que aún hoy no soy capaz de definir cabalmente” (Gamboa, 2013, pág 168).

Para Gabriel Lisboa encontrarse con un personaje de *Conversación en La Catedral* se convierte en un episodio trascendental. Es fácil reconocer en estas operaciones la admiración de los personajes de *Contarlo todo* hacia la obra del nobel peruano. Gamboa es consciente de sus influencias y en lugar de ocultarlas las exterioriza en el propio texto. Se trata entonces de un homenaje y una conversación con el pasado tal como alude Francisco de Quevedo en el epígrafe de este capítulo, un diálogo bajtiniano e intertextual de una obra con el corpus previo del cual procede.

En segundo lugar, es posible reconocer algunos paralelismos narrativos en la composición de la trama. Tanto en la novela de Gamboa como en la de Vargas Llasa, el periodismo se vuelve un tema central en el desarrollo de sus múltiples historias. Las salas de redacción y las particularidades del oficio terminan influyendo en la construcción de sus personajes. Gabriel Lisboa y Zavalita no solo trabajan como periodistas, también sus propios mundos están determinados por la misma dinámica. El aprendizaje de un nuevo oficio, la vida nocturna, el tedio y la escritura impersonal terminan paralizando a ambos personajes.

Se trata entonces de dos novelas sobre las generalidades de una profesión y de sus particularidades dentro del ambiente limeño. Jeremías Gamboa, que en la vida real también trabajó durante muchos años como periodista, vuelve a exteriorizar una especie de homenaje para lo que alguna vez fue su profesión y su modo de vida. La angustia de las jornadas de cierre, la ansiedad del aprendizaje, el relato de los viajes y las entrevistas, la alegría de los primeros textos publicados, las palabras de alientos de sus superiores, etc, dan cuenta de un mundo lo suficientemente novelesco. Pero no sería del todo exacto afirmar que el tema del periodismo une

por sí mismo ambas novelas. Se trata de una representación épica y al mismo tiempo decadente del oficio periodístico la que constituye el centro de esta relación intertextual.

De esta manera *Conversación en La Catedral* está contenida parcialmente en algunos de los episodios más significativos de *Contarlo todo*. Las referencias explícitas, la lectura febril y el entusiasmo de los personajes por la obra vargallosiana, la construcción de la identidad alrededor de sus novelas y los paralelismos temáticos y representativos en relación al periodismo, son indicios suficientes para reconocer un vínculo de naturaleza intertextual en forma de homenaje (lo opuesto sería la parodia o el pastiche). Del mismo modo, es evidente que Gamboa escribe con la mirada puesta en la tradición —la misma en la que se inscriben sus propios personajes aprendices de escritores— y dialoga de forma consciente con su herencia.

Por otro lado, tomando en cuenta la teoría de Gerard Genette (1989) sobre la hipertextualidad, es posible establecer una relación de esta naturaleza entre *Conversación en la Catedral* (hipotexto) y *Contarlo todo* (hipertexto), siendo el mecanismo dominante la transposición. Como hemos observado a lo largo de este capítulo, es posible reconocer algunos paralelismos temáticos y argumentales articulados en torno a un arco narrativo propio de la novela de formación y a la aproximación temática al mundo del periodismo limeño.

Sin embargo, la relación de transposición que ambas novelas experimentan sólo puede concebirse en términos parciales. A pesar de utilizar a Zavalita como un personaje central en la estructura de *Conversación en La Catedral*, la trama se expande a un conjunto mayor de historias. La acción política y conspirativa de las élites económicas, la vida de los sectores marginales de la sociedad peruana, el relato sentimental entre dos empleados de la burguesía, el ascenso y posterior ruina de una actriz de cabaret, funcionan como hilos narrativos en la concepción de una obra de carácter totalizante y expansivo.

Del mismo modo sucede con la novela de Gamboa, en la que es solo posible identificar un vínculo argumental con el “Libro Primero” de la obra. Es importante señalar que a pesar de la relación hipertextual entre ambas novelas, *Contarlo todo* plantea sus propias búsquedas —como se ha comprobado con las variaciones en el desarrollo de sus protagonistas— y está constituida también por diferentes líneas narrativas ausentes en su hipotexto, como los episodios del Conciliábulo y la experiencia pop de Lima.

Continuando con el analizar transtextual propuesto por Genette (1989) es posible categorizar este mecanismo de transposición dentro del régimen serio, debido a que en ningún momento identificamos elementos de parodia o travestimiento. Por el contrario, la obra vargallosiana, y en especial *Conversación en La Catedral*, es referida con muestra de asombro y admiración.

De este modo, es posible afirmar que la Parte Primera de *Contarlo todo* refiere de forma directa e indirecta algunos de los procedimientos de construcción de *Conversación en La Catedral*, estableciendo de esta manera una relación de influencia y al mismo tiempo de diálogo dentro de la tradición. De este modo, la obra vargallosiana continúa operando en el centro de las nuevas producciones latinoamericanas, siendo actualizada, tomando nuevas formas y desviándose según la mirada de los nuevos autores.

Capítulo II

*Quiero escribir, pero me sale espuma
[...] quiero laurearme, pero me encebollo.*

Cesar Vallejo

El “Libro Segundo” de *Contarlo Todo* recupera la historia de Gabriel Lisboa después de abandonar su puesto como editor del diario La Industria. Tal como observamos en el capítulo anterior, uno de los ejes temáticos del “Libro Primero” es el oficio del periodismo y sus dificultades intrínsecas en conflicto con las inquietudes literarias del protagonista. Gabriel Lisboa lo abandona todo y decide reorganizar su vida alrededor de la escritura. De este modo el protagonista reconoce y asume la literatura como un proyecto personal capaz de darle sentido a su existencia y atenuar así la insatisfacción de la vida. De este modo el relato cobra una nueva unidad de sentido que complementa la línea argumental de la primera parte.

Sin embargo, los mecanismos narrativos del “Libro Segundo” van más allá del simple desarrollo de la trama. Aunque la segunda parte conserva los mismos personajes principales y sus respectivos mundos narrativos, algunas operaciones relacionadas al punto de vista, tono y lenguaje varían con el propósito de comunicar mejor las experiencias y estados emocionales de sus protagonistas. Si el “Libro Primero” se centra en los años universitario de Gabriel Lisboa, en su formación y autodescubrimiento, en la relación de éste con su mundo externo; en su segunda parte la novela se vuelca hacia dentro y observamos a un individuo consciente de sí mismo y de sus procesos emocionales.

Después de cavilar durante semanas por las calles de Miraflores y de gastarse los últimos ahorros de su antigua vida de periodista, Lisboa regresa a la casa de sus tíos en el barrio periférico de Santa Anita, se instala en un piso independiente y recurre a distintos oficios relacionados al mundo de la comunicación corporativa con el propósito de garantizar el sustento diario y asegurar el tiempo suficiente para escribir. Sin embargo, dos nuevos conflictos aparecen en el arco narrativo de la novela: la angustia del bloqueo y la página en blanco, y el descubrimiento de la pasión amorosa y sus consecuencias psicológicas y emocionales.

De este modo, a pesar de los sacrificios y la disciplina autoimpuesta, todos los esfuerzos por producir una obra resultan en vano. Lisboa se debate entonces entre el desánimo y la desesperanza al comprobar las resistencias internas del proceso creativo. Por otro lado, sus pocas experiencias de pareja carecen de la intensidad y desequilibrio de las relaciones significativas. El protagonista abandona a Cecilia, una joven gestora cultural apenas un par de años mayor que él con la que ha mantenido una frugal relación sentimental. Conoce a Claudia, con quien llega a establecer un vínculo sexual y profesional en la edición de materiales de comunicación corporativa, hasta que el aburrimiento y sus propias inquietudes le impiden seguir adelante y termina abandonándola definitivamente.

Dentro de este contexto un evento es central en la construcción de la trama. Lisboa regresa en calidad de asistente a la Universidad de Lima para facilitar junto a Jaime Estrada—editor de los libros de Santiago Montero y Jorge Ramirez Zavala, y reconocido escritor de cuentos y crónicas urbanas— las sesiones prácticas del curso de Expresión Escrita. Es precisamente en dicho curso donde el protagonista conoce a Fernanda, una estudiante proveniente de las clases altas limeñas con inclinaciones e intereses literarios y una sensibilidad particular capaz de despertar el interés y el anhelo de Gabriel.

En este punto, *Contarlo todo* vuelve a acercarse a otra de las obras canónicas de Mario Vargas Llosa: *La tía Julia y el escribidor* (1971), en una nueva operación hipertextual y dialógica similar a la descrita en el capítulo anterior. La novela de Vargas Llosa relata el proceso de seducción y enamoramiento entre el joven Varguitas, un estudiante de derecho de 18 años y aspirante a escritor, y la tía Julia, una mujer divorciada de 32 años, emparentada con la familia Llosa. Se trata entonces de una novela con evidentes tintes autobiográficos —aunque atravesada y modificada por la ficción— tal como el premio nobel peruano reconoce en sus memorias personales y literarias *El pez en el agua* (Vargas Llosa, 1993).

El uso de este artificio autoreferencial que confunde las fronteras del relato biográfico —con todos los matices que ésto implica, pues no podemos comprobar de forma objetiva estos hechos— y la ficción en su sentido tradicional, puede encontrarse en algunos pasajes de *Contarlo todo*. En este sentido, es posible identificar algunos paralelismos entre la biografía del autor y el protagonista de la novela, ambos periodistas de la escena limeña que deciden abandonar el oficio para dedicarse sin éxito a escribir, como él mismo Jeremías Gamboa relata en algunas de sus entrevistas (Castilla, 2013).

De este modo, Gabriel Lisboa se encuentra batallando a lo largo de la novela por escribir una serie de relatos que pueden entenderse como alusiones a textos del primer libro de cuentos del autor, *Punto de fuga* (2007). Un ejemplo de esto es la referencia a *Un responso para el Cine Colón* incluido en la colección de relatos previamente mencionada y el que Gabriel Lisboa trata de componer durante algunas escenas de *Contarlo todo*:

Ahora que lo recuerdo me doy cuenta de que son evidentes las razones que me llevaron a emprender el cuento sobre el cine pornográfico que Spanton nos había relatado a mí y a Ramírez Zavala aquella noche en la quinta de Magdalena. (Gamboa, 2013, pp. 279).

Es evidente que estamos frente a un tipo de relación intertextual entre obras de un mismo autor. La mención de textos reales dentro de la ficción misma abre la puerta a las interpretaciones de orden autobiográfico y nos lleva a especular de nuevo sobre los límites entre la realidad y la literatura que han llevado a ciertos críticos a acuñar el término —muy discutido por los autores mismos— de autoficción y a identificarlo como un elemento característico de la nueva producción narrativa latinoamericana (Pérez Montañés, 2018). Sin embargo dichos planteamientos escapan al ámbito de esta tesis y exigen un estudio detallado del mismo.

Lo que realmente nos interesa son las operaciones narrativas que vinculan la novela de Gamboa con la obra de sus antecesores, y en este caso Vargas Llosa vuelve a posicionarse como una figura central del palimpsesto literario. Dos movimientos narrativos son identificados como vasos comunicantes entre ambas obras contribuyendo así a la estructura argumental de *Contarlo todo*. Hablamos entonces de la frustración creativa y el relato sentimental que comunica a *La tía Julia y el escritor* con el “Libro Segundo” de *Contarlo todo*.

Novela sentimental

Como es posible notar a simple vista, la estructura argumental de *La tía Julia y el escritor* está constituida por la interposición de dos relatos cuyos tonos y sensibilidades difieren uno del otro. De este modo, leemos la historia sentimental de sus protagonistas en

contrapunto a las narraciones delirantes y cursis de Pedro Camacho, escritor boliviano —al igual que la tía Julia— de radioteatros. Varguitas trabaja entonces en las oficinas de Radio Panamericana encargado de redactar los boletines informativos al frente de un pequeño equipo de colaboradores. Paralelo a sus responsabilidades estudia derecho en la Universidad de San Marcos, escribe cuentos y visita con regularidad a su extensa familia materna. Es precisamente en uno de esos almuerzos en casa del tío Lucho en el que conoce a Julia, hermana de Olga, su tía política.

Julia es descrita como una mujer madura —al menos para la condición adolescente de Varguitas— de origen extranjero, que ha viajado al Perú con el propósito de recuperarse de su reciente divorcio y restablecer su vida amorosa, una actitud que contrasta con los valores conservadores de mediados del siglo XX y que escandaliza a los miembros de la propia familia: “«en realidad, a buscarse otro marido», había dictaminado, en una reunión de familia, la más lenguaraz de mis parientes, la tía Hortensia.” (Vargas Llosa, 2015, pp. 20) o “en su primera semana limeña ha salido cuatro veces y con cuatro galanes diferentes, uno de ellos casado. ¡La divorciada se las trae!” (Vargas Llosa, 2015, pp. 25).

Frente a este panorama Varguitas se siente atraído por la personalidad resuelta y desinhibida de Julia. Durante las reuniones familiares se establece un sutil intercambio de impresiones, al inicio una especie de juego que va cobrando intensidad a medida que los personajes empiezan a relacionarse dentro y fuera de la casa de los tíos. “Cuidado que el hijo de Dorita nos vaya a salir del otro lado” dice con malicia la tía Julia en pleno almuerzo, su actitud se vuelve más directa y se atreve a entablar con Varguitas un vínculo de complicidad al margen de la familia: “al despedirme, pareció que quería hacerse perdonar sus maldades, porque me dijo

con un gesto amable que alguna noche la acompañara al cine, que le encantaba el cine” (Vargas Llosa, 2015, pp 21).

La cercanía con la tía Julia dota al joven escritor de una vitalidad hasta el momento desconocida. Pronto descubre la naturaleza de su inquietud y asume sus verdaderos sentimientos. Varguitas, el adolescente, se siente atraído por una mujer catorce años mayor, divorciada y parte de su familia política. En lugar de generar dudas, estos obstáculos alientan su determinación para conquistarla. Si esta resolución parece al principio descabellada, sus consecuencias determinan el rumbo de la novela al ser correspondido por la tía Julia.

La pareja formada por Varguitas y la tía Julia establece una dinámica clandestina de citas. Juntos recorren la ciudad con temor de ser descubiertos por un familiar, se encuentran en cines ubicados en zonas lejanas o cafés pocos visitados por sus conocidos. Aunque la relación está lejos de formalizarse y se parece más bien a una aventura inofensiva y adolescente: besos, caricias, caminatas tomados de la mano por las calles del centro. Dos elementos caracterizan el vínculo entre ambos personajes: la clandestinidad y la transgresión a las normas sociales tradicionales. Con el tiempo los encuentros terminan generando un vínculo más cercano y problemático para ambos. “Pienso que eso que había comenzado como un juego, se fue volviendo serio en los castos encuentros de los cafés humosos del centro de Lima. Fue ahí donde, sin darnos cuenta, nos fuimos enamorando” (Vargas Llosa, 2015, pp. 165), dice el narrador al respecto de los cambios experimentados con la tía Julia.

Con el surgimiento de emociones más complejas los personajes sufren las consecuencias de la pasión amorosa. Los obstáculos cada vez más frecuentes, los riesgos intrínsecos de la relación y el anhelo propio del enamoramiento, terminan perturbando la estabilidad emocional de la pareja. “Sentía desasosiego, impulsos inusitados como querer emborracharme o pegarle a

alguien, y en la Radio tuve un encontrón con Pascual” (Vargas Llosa, 2015, pp 205). El desequilibrio es tal que termina provocando en Varguitas ataques de celos o episodios de angustia que lo distraen incluso de su formación como escritor: “no hacía otra cosa que preguntarme si esa conversación telefónica con la tía Julia equivalía a una ruptura. En cuestión de segundos pasaba a odiarla a muerte y a extrañarla con toda mi alma” (Vargas Llosa, 2015, pp 207).

Es evidente que uno de los factores que propicia el conflicto dentro de la pareja es el hecho de que la relación se revela como un proyecto en apariencia imposible y sin futuro. La frustración entre ambos personajes crece y con ello las discusiones y los desplantes. “Jamás hacíamos ningún plan para el futuro. El porvenir era un asunto tácitamente abolido en nuestros diálogos, sin duda porque, tanto ella como yo, estábamos convencidos que nuestra relación no tendría ninguno” (Vargas Llosa, 2015, pp 165). Es claro que ambos personajes se han dejado arrastrar por la pasión. Los impulsos emocionales han sido más fuertes que los límites de la razón y los obstáculos no hacen más que incrementar el anhelo de estar juntos.

Como se ha mencionado con anterioridad, la relación entre Varguitas y la tía Julia no sólo transgrede los valores de sus círculos sociales y familiares, sino que es percibida, incluso por ellos mismos, como una auténtica locura. Los arrebatos de pasión, la diferencia de edad y de intereses, contradicen la lógica tradicional de los vínculos formales. La construcción de un proyecto a largo plazo se complica por las condiciones externas que incluyen la intervención de la familia y los problemas económicos de ambos. A pesar de lograr sobreponerse con obstinación a estos obstáculos —Varguitas logra convencer a un alcalde de provincia de casarlos de forma ilegal y se impone a los esfuerzos de la familia por separarlos— la relación termina rompiéndose con el tiempo.

Todos estos elementos aquí descritos —el descubrimiento del primer amor, los encuentros clandestinos, los arrebatos de pasión, los obstáculos familiares, la transgresión de ciertos valores tradicionales— están presentes en uno de los hilos argumentales más importantes de la segunda mitad de *Contarlo todo*. Como se ha descrito antes, Gabriel Lisboa conoce a Fernanda en uno de los cursos de la Universidad de Lima en el que se desempeña como asistente de profesor. A diferencia de Varguitas, el protagonista de *Contarlo todo* carece del arrojo necesario para abordar y seducir a Fernanda. Sin embargo, el reconocimiento mutuo de una sensibilidad en común termina propiciando el encuentro y el posterior vínculo entre ambos. Fernanda a pesar de la diferencia de edad —recordemos que se trata de una relación jerárquica del tipo alumna-profesor— y de pertenecer a una clase social distinta, termina enamorándose contra todo pronóstico de Gabriel. Los encuentros se multiplican y dan paso a emociones cada vez más profundas y complejas. Es precisamente en este punto donde se intensifica el conflicto.

Al igual que en *La tía Julia y el escribidor*, el protagonista de *Contarlo todo* descubre las relaciones de pareja de una forma en la que no las había experimentado antes. Es claro que los vínculos sentimentales de Lisboa no lo satisfacen y que sus encuentros con otras mujeres carecen de la intensidad y complejidad de la pasión amorosa:

Lo único que saqué en claro de esa recobrada avidez es que me estaba alejando rápidamente de Claudia. Empecé a sospechar o a intuir que en verdad no estaba enamorado y una vez más empecé a tener serias dudas sobre mi capacidad de sentir y tuve miedo. (Gamboa, 2013, pp 307).

La cercanía con Fernanda lo arrastra hacia un cúmulo de experiencias nuevas y desconocidas. La relación pierde su carácter platónico y se convierte pronto en una aventura sentimental y sexual caracterizada, al igual que en *La tía Julia y el escribidor*, por la clandestinidad. Son dos las razones que obligan a Lisboa y Fernanda a refugiarse en la habitación de Santa Anita y esconderse del mundo exterior. Por un lado Fernanda mantiene una relación formal con un joven de su misma clase social de nombre Rafael, cuya dinámica violenta y manipuladora contrasta con la personalidad de Lisboa al asumir “una virilidad distinta a la de su novio” (Gamboa, 2013, pp 358).

Por otro lado, la familia de Fernanda representa un obstáculo en sí mismo, pues debido a las diferencias socioeconómicas, a los planes tácitos sobre el futuro y a la cercanía entre las familias de los novios, resulta difícil que una eventual relación con Lisboa sea aceptada de buena manera:

A la mecánica que parecía sellada con bronce, a las comidas que los padres de Rafael y los de Fernanda celebraban para reafirmar la amistad [...]. A ese destino ya señalado yo solo podía oponer un rincón en Santa Anita con algunos muebles, un baño con una ducha fría, y un montón de libros y discos (Gamboa, 2013, pp 366).

Al igual que en la novela de Vargas Llosa, los encuentros entre Lisboa y Fernanda transgreden la dinámica social ya establecida y rompen con algunos valores tradicionales de la sociedad limeña referida en ambas obras. El relato se desarrolla con la eventual ruptura con Rafael, la separación momentánea entre Fernanda y Lisboa —al igual que Varguitas y la tía Julia

cuando sospechan del descubrimiento de su idilio— y la posterior formalización de un vínculo transformador y significativo para ambos amantes.

Entonces sobreviene la angustia y las dificultades producto de una relación asimétrica, ya no en términos de edad ni de experiencia como en el caso de la novela de Vargas Llosa, sino relacionados al propio origen socioeconómico de sus personajes. Si el entorno de Varguitas se opone a la aventura sentimental con la tía Julia por tratarse de una mujer mayor, divorciada y perteneciente a la rama política de la familia, Gabriel debe experimentar el rechazo, la indiferencia e incluso las humillaciones públicas por tratarse de un joven periférico, de clase trabajadora y de ascendencia andina.

Como era de esperarse, esta dinámica comienza a afectar la estabilidad emocional de Lisboa, quien al igual que el protagonista de *La tía Julia y el escribidor*, sufre dificultades para desarrollar plenamente sus tareas cotidianas, incluyendo la lectura y escritura de sus propios proyectos narrativos: “era consciente de lo lejos que estaba de sí debido a todos estos problemas, y de lo difícil que le sería intentar leer siquiera, y aquello lo llenaba de impotencia y rabia contra sí mismo” (Gamboa, 2013, pp 416). Es evidente que esta clase de obstáculos terminan complicando sus propios planes de convertirse en escritor: “después de esos arrebatos a Gabriel le quedó bastante claro que le sería imposible concentrarse y escribir” (Gamboa, 2013, pp 418).

Con el paso de los meses el vínculo entre Lisboa y Fernanda empieza a deteriorarse. Los padres de la novia se esfuerzan por incluir a Lisboa en algunas actividades familiares y éste es consciente cada vez más de la distancia que separa a ambos mundos. Llama la atención la escena en la que la madre de Fernanda echa a Gabriel Lisboa de la casa de playa de la familia, pues recuerda al almuerzo de *Conversación en la Catedral* en el que Zavalita presenta a su esposa Ana frente a sus padres y hermanos. Como se ha mencionado con anterioridad, se trata de un

retrato de la discriminación y los prejuicios presentes en algunos sectores de la sociedad peruana, factores que terminan desequilibrando el estado emocional de la pareja y propiciando su eventual ruptura.

Hasta aquí observamos varios paralelismos que vinculan ambas obras. Por un lado se trata del descubrimiento por parte de los personajes de una experiencia hasta entonces desconocida. Tanto Varguitas como Gabriel Lisboa sucumben a la pasión sentimental y experimentan su primera relación significativa que hace parecer todos sus vínculos anteriores como simples aventuras juveniles. Sin embargo, la asimetría y la naturaleza transgresora de dichos encuentros terminan por obstaculizar el desarrollo de la relación, imponiendo obstáculos y obligando a las parejas a la clandestinidad.

Sin embargo, Gabriel Lisboa carece del arrojo y la determinación de los personajes vargallosianos. La vulnerabilidad e incapacidad para sobreponerse a las humillaciones de la familia de su pareja terminan perturbando sus estados emocionales y afectando su relación con Fernanda. Por el contrario, en *La tía Julia y el escribidor* Varguitas impone su voluntad a pesar de los esfuerzos de la familia por separarlos o las amenazas de muerte de su propio padre. Se trata entonces de una diferencia de enfoque y sensibilidad narrativa que demuestra la autonomía y visión personal de la obra de Jeremías Gamboa, a pesar de establecer un diálogo constante con la tradición tal como se expone en el capítulo anterior.

Los acontecimientos relacionados al enamoramiento, relación y posterior ruptura con Fernanda, terminan siendo clave en el desarrollo emocional del personaje y tendrán consecuencias importantes en la construcción de la trama, tal como se abordará más adelante. Por lo pronto, resulta evidente que ambas novelas comparten elementos comunes referente a la construcción de una relato de temática sentimental, sin abandonar del todo algunos movimientos

de la novela de formación como la búsqueda incesante de ambos personajes por encontrar un lugar en el mundo a través del ejercicio de la escritura.

El oficio y la manía literaria

El escritor argentino Ricardo Piglia (2015) refiere en el primer tomo de sus diarios al ejercicio de la literatura como una manía, una especie de adicción que persigue de forma obsesiva a sus practicantes:

¿Cómo se convierte alguien en escritor, o es convertido en escritor? No es una vocación, a quién se le ocurre, no es una decisión tampoco, se parece más bien a una manía, un hábito, una adicción, si uno deja de hacerlo se siente peor, pero tener que hacerlo es ridículo, y al final se convierte en un modo de vivir (como cualquier otro) [...] (pp. 16).

Esta misma actitud vital caracteriza a los protagonistas de ambas novelas y sirve de contrapunto para el relato sentimental descrito en el apartado anterior. Al mismo tiempo, la obsesión por la literatura afecta de forma directa la construcción de sus personajes y termina definiendo sus futuros. Tanto en el “Libro Segundo” de *Contarlo todo* como en los enredos pasionales de *La tía Julia y el escribidor*, la literatura es central en la configuración del mundo narrativo. Observamos dos novelas sobre la formación literaria, el oficio, los obstáculos de la escritura y el descubrimiento de una voz personal por parte de dos jóvenes autores.

Es precisamente en el primer almuerzo de Varguitas con la tía Julian en el que su voluntad de convertirse en escritor es revelada. “Es un intelectual. Ha publicado un cuento en el

Dominical de *El Comercio*” (Vargas Llosa, 2015, pp 21), dice el tío Lucho respecto a las convicciones de su sobrino. Contrario a la indecisión mostrada por Lisboa en la “Parte Primera” de *Contarlo todo*, el personaje de Vargas Llosa se distingue por su determinación y terquedad, tanto para conquistar a la tía Julia y sobrellevar los obstáculos de su relación, como por su dedicación al oficio literario: “la tía Julia escuchaba y yo le hablaba, de la buhardilla de París (ingrediente inseparable de mi vocación) y de todas las novelas, los dramas, los ensayos que escribiría cuando fuera escritor” (Vargas Llosa, 2015, pp 21).

Sin embargo, entre la voluntad de convertirse en escritor y la realización de este propósito se interponen la angustia de la formación, el bloqueo creativo y la dificultad para encontrar una voz propia. El conflicto es un lugar común entre los jóvenes aspirantes, quienes deben enfrentar las responsabilidades de la vida cotidiana y la falta de instrucciones claras para cumplir sus aspiraciones. “Resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor” (Vargas Llosa, 2015, pp 15) dice Varguitas al inicio de la novela. La frustración se revela entonces como un elemento central y recurrente de los años formativos y los primeros experimentos literarios.

A pesar de los problemas característicos del principiante, Varguitas asume con rigor y disciplina la escritura de sus cuentos. “Cada vez me resultaba más evidente que lo único que quería ser en la vida era escritor y cada vez, también, me convencía más que la única manera de serlo era entregándose a la literatura en cuerpo y alma” (Vargas Llosa, 2015, pp 257), afirma el narrador de *La tía Julia y el escribidor*. Esta convicción lo lleva a observar de cerca todo fenómeno o experiencia cotidiana que le resulte digna de ser intervenida por la ficción: “aprendí que todo el mundo, sin excepción, podía ser tema de cuento” (Vargas Llosa, 2015, pp 295)

A lo largo de la novela lo vemos ensayar una serie de historias que comparte con sus compañeros de Radio Panamericana, con Javier —su mejor amigo y cómplice para superar los obstáculos familiares— e incluso con la misma tía Julia, quienes expresan sus opiniones sin demostrar demasiado entusiasmo por los textos. A pesar del esfuerzo de Varguitas los cuentos no logran satisfacerlo: “yo releía la cuarta versión de mi cuento sobre el senador–eunuco” (Vargas Llosa, 2015, pp 118), dice el joven escritor, en un acto que demuestra su obstinación y empeño por producir un texto que valga la pena. Sin embargo, pronto sobreviene el desánimo y la resignación, un ciclo creativo que se retroalimenta con la voluntad de continuar intentándolo: “el fracaso del cuento sobre Doroteo Martí me tuvo desalentado unos días. Pero la mañana que oí a Pascual referirle al Gran Pablito su descubrimiento del aeropuerto, sentí que mi vocación resucitaba y comencé a planear una nueva historia (Vargas Llosa, 2015, pp 203).

A la angustia de la formación hay que agregarle el desasosiego producto de su relación sentimental descrito en el apartado anterior. Varguitas, obsesionado en encontrar inspiración para sus textos en anécdotas externas, es incapaz de observar su propia experiencia vital y transformarla en un relato de ficción que llegue a conmover o impactar a sus lectores. Esta forma de concebir el oficio literario contrasta con la de Pedro Camacho, el famoso escritor de radioteatros, quien en su frenesí creativo es capaz de producir varios libretos al día. Se trata entonces de dos posturas distintas de aproximarse a la escritura pues Camacho no escatima en pasar a través de la ficción algunas de sus experiencias personales, a la vez que es ajeno a la ansiedad por demostrar sus aptitudes literarias ante su público.

Los relatos de Camacho no solo tienen la fuerza y el poder de persuasión necesarios para inquietar tanto a sus actores como a los radioescuchas. Al contrario de Varguitas sus textos están llenos de sus propias obsesiones, prejuicios, preocupaciones, etc. “El artista me contó que los

ratones de la pensión La Tapada habían llegado a extremos intolerables” (Vargas Llosa, 2015, pp 207), dice Varguita en relación al escritor boliviano. Dicha experiencia recuerda a uno de los radioteatros compuestos por Camacho e incluido como relato independiente dentro de la novela. La historia en cuestión narra en tono delirante las dificultades de un hombre obsesionado con eliminar todas las ratas de la tierra debido a cierto episodio traumático de la infancia (su hermana bebé fue comida por las ratas).

Este mecanismo compuesto por varios niveles de narración intradiegetica —historias dentro de la misma historia— revela una operación de transposición y desvío entre las experiencias vitales de un escritor y su producción literaria atravesada por la ficción. Es evidente que Varguitas, quien vive en su propia vida un idilio a todas luces novelesco, es incapaz de comprender este artificio. Distraído en narrar las historias de los demás se olvida de observar su propia vida. “Te has puesto pálido, Varguitas. Ahora sí que tienes tema para un buen cuento” (Vargas Llosa, 2015, pp 304), dice Javier, cuando la relación con la tía Julia se ha complicado a tal punto que los padres de Varguitas han regresado de Estados Unidos para poner fin a la relación con la tía Julia. La afirmación de Javier demuestra que para Vargas Llosa, la experiencia del escritor es parte de la materia prima de la literatura. Dicho procedimiento es de hecho utilizado para la construcción de la novela pues es el mismo Varguitas quien año después escribe los acontecimientos de su adolescencia junto a la tía Julia y Pedro Camacho.

Del mismo modo, en *Contarlo todo* el conflicto de la escritura es central para el sentido y construcción de la novela. En su primera parte observamos a un Gabriel Lisboa confundido e inquieto por la tentación de la literatura. El oficio del periodismo lo abruma y en un momento de crisis decide cambiar de vida para dedicarse por completo a escribir. Sin embargo, al igual que en

el caso de Varguitas, la voluntad de dedicar su vida a la literatura no es suficiente. El trabajo literario exige sus propios mecanismos que Lisboa no es capaz de desentrañar:

Encendía la máquina religiosamente y me sentaba frente a su pantalla, pero la verdad es que hacía cualquier cosa menos escribir: miraba el documento abierto como un autista, pensaba en cosas absurdas, esperaba el mínimo estímulo para encontrar una excusa y abandonar la silla y así alejarme de la comprobación diaria de mi ineptitud (Gamboa, 2013, pp 277).

Entonces, la frustración y la angustia terminan por abrumar al personaje. A pesar de establecer una rutina —correr, pasear por la ciudad, obligarse a trabajar sobre la página en blanco— Lisboa se enfrenta a la parálisis y resistencia de la escritura. Ante los problemas para satisfacer sus deseos, el protagonista cavila algunas ideas sobre el oficio literario. Después de observar a un grupo de surfistas esperar durante horas en el mar frío de Lima el momento propicio para abordar las olas, Lisboa encuentra en esta imagen una propia teoría del hecho creativo y un modelo ético de trabajo: “me convencí de que solo empezaría a escribir algo si es que permanecía sentado en mi máquina del mismo modo en que ellos estaban a todas horas metidos en el mar esperando pacientemente la llegada de las olas” (Gamboa, 2013, pp 278).

Sin embargo los auxilios técnicos no funcionan y la intuición de poseer un mundo narrativo en potencia y la incapacidad por encontrar el medio y la voz necesaria para expresarlo empieza a inquietar al protagonista. “Había algo en mí, me decía, tendría que haber algo en mí que me definiera más allá de cualquier lenguaje y cuya forma todos, incluido yo, ignorábamos” (Gamboa, 2013, pp 270), afirma Lisboa, en relación al impulso de escribir y la dificultad para

concretarlo. A pesar de la angustia frente a la pantalla en blanco, el protagonista persiste en sus búsquedas y al igual que Varguitas en *La tía Julia y el escribidor*, Gabriel Lisboa empieza a tomar prestadas las historias de otros. Un caso en concreto es el relato sobre el cine Colón —incluido en el primer libro de cuentos del autor: *Punto de fuga*— que su amigo Spanton le cuenta en unas de las reuniones del Conciliábulo.

Al esfuerzo y la voluntad de escribir sobreviene el fracaso y la insatisfacción de los resultados. Al igual que el protagonista vargasllosiano, Lisboa se impone con disciplina un régimen de escritura: “durante los días que siguieron me senté ante la máquina con nuevas energías e intenté avanzar el cuento que le debía a Jorge desde aquella tarde en el café Manhattan” (Gamboa, 2013, pp 299). Sin embargo, al compartir los textos con su grupo de amigos —los poetas Jorge Ramirez Zavala y Santiago Montero—, las impresiones no son del todo favorables. “La última línea me gusta —le dijo Montero—. La última línea está bien”. Los comentarios de sus compañeros le hacen notar la artificiosidad de sus cuentos, la falta de un centro que comunique una experiencia vital y creíble. Como refiere el epígrafe que acompaña este capítulo, el protagonista asume una retórica prestigiosa pero vacía, incapaz de interpelar a sus lectores: “Lisboa entendió que sus textos eran una suma de palabras relativamente bien escritas pero que entre ellas, en sus intersticios, no ocurría nada —o al menos, como le dijo Ramírez Zavala, «nada vivo»” (Gamboa, 2013, pp 300).

Del mismo modo, las dificultades de su relación con Fernanda interfieren con sus propios proyectos literarios tal como se ha descrito en el apartado anterior y al igual que Varguitas, Lisboa es incapaz de reconocer en estos acontecimientos la materia prima de sus futuros textos. En este punto los paralelismos entre ambas novelas se vuelven evidentes. Tanto el “Libro Segundo” de *Contarlo todo* como *La tía Julia y el escribidor*, relatan el proceso de formación

literaria de sus protagonistas. Un proceso atravesado por la experiencia de la pasión amorosa y por la carga de frustración y angustia que conlleva la búsqueda y autodescubrimiento de la voz propia. El mecanismo encontrado tanto por Lisboa y Varguistas al final de las novelas, es abordar la experiencia misma como punto de partida y materia prima de la escritura. Es precisamente este reconocimiento, el que impulsa al protagonista a superar “el «bloqueo» que me tuvo escribiendo tan erráticamente hasta la mañana en que empecé a redactar este libro” (Gamboa, 2.13, pp 314).

A nivel argumental ambas novelas relatan un testimonio ficticio acerca de los padecimientos de la pasión tanto amorosa como literaria. Pero más allá de las relaciones hipertextuales —formales y temáticas— puntualizadas a lo largo de este capítulo, la naturaleza de su vínculo radica en una unidad de sentido más profunda. Tomando en cuenta las consideraciones de Orhan Pamuk, premio nobel y ensayista, es posible reconocer dos puntos de vistas compartidos en el centro de ambas obras.

Tal como es referido por el novelista turco, el centro es “una opinión o una idea perspicaz sobre la vida, un punto de misterio arraigado en lo más profundo, ya sea real o imaginario” (Pamuk, 2010, pp. 127). Desde esta perspectiva, las operaciones narrativas en ambas novelas apuntan hacia un impulso interno compartido por ambos personajes que los lleva a relacionarse con el mundo exterior a través de la escritura. En este sentido, el oficio literario deja de ser una elección racional o un simple divertimento juvenil. Se trata, en palabras de Ricardo Piglia (2015), de una de manía, una especie de obsesión que se impone a la voluntad de los personajes, influye en su modo de vida y afecta directamente en sus estados emocionales.

Por otro lado, tras la ansiedad del oficio literario se oculta la incapacidad de reconocer sus propios temas. En este sentido, las relaciones sentimentales funcionan como contrapunto y complemento de esta visión de la escritura. En ambas novelas la pasión y la vida misma no están

separadas de la literatura. La escritura se revela no sólo como un artificio, sino como una forma de conocimiento en sí misma y un mecanismo para entenderse mejor a sí mismo y a los demás. Con la irrupción de la pasión amorosa el oficio literario cobra otra dimensión y la visión del escritor propuesta en ambas obras no es la del individuo desconectado del mundo y de sus experiencias vitales. Por el contrario, sólo el reconocimiento de sus propias inquietudes impulsa a los personajes a ejecutar con éxito la escritura de sus obras.

Sin embargo, vale la pena aclarar que nos enfrentamos a dos obras de ficción y no a ejercicios testimoniales ni periodísticos. En este sentido, lo que las novelas proponen no es la representación de la realidad ni de su estructura objetiva, sino el estudio de la experiencia humana con las libertades, contradicciones y desplazamientos propios de la ficción. Del mismo modo, estas reflexiones no se tratan de ideas concebidas por los autores a modo de tesis o proposiciones teóricas sobre la literatura y la vida. Si retomamos las consideraciones de Pamuk sobre el arte novelístico, la noción de centro nos permite identificar una visión compartida y una forma concreta de relacionarse con el hecho literario al margen de cualquier generalización o propuesta estética.

De este modo, las operaciones temáticas y formales, y el despliegue de ciertos mecanismos hipertextuales que vinculan a *La tía Julia y el escribidor* con *Contarlo todo*, acercan a ambas obras hacia un centro en común y compartido parcialmente. El desarrollo de otros hilos argumentales y los registros propios de cada obra en relación al lenguaje, brindan autonomía y singularidad a ambas novelas, sin llegar a ser mutuamente excluyente con la relación aquí propuesta y confirmando de este modo la naturaleza aglutinante del centro referida por Pamuk (2010).

Por lo tanto, Jeremías Gamboa no solo construye la primera parte de su novela con la mirada fija en algunos elementos de *Conversación en la catedral*, sino que adopta una mirada y una sensibilidad muy parecida e inspirada en los procedimientos de *La tía Julia y el escribidor* para componer el “Libro Segundo” de *Contarlo todo*. Se trata entonces de un diálogo constante y al mismo tiempo consciente entre un autor contemporáneo y la tradición novelística que hereda. Es evidente que Jeremías Gamboa además de desarrollar en su obra sus propias búsquedas e intereses, lee la tradición en tono personal y la utiliza para potencializar el sentido de sus obras.

Capítulo III

*Tú saludarás al tú mismo que llega
a tu puerta, en tu espejo,
y cada uno sonreirá a la bienvenida del otro*

Derek Walcott

Después de la ruptura entre Lisboa y Fernanda, la novela experimenta un nuevo quiebre narrativo. Con el fin del relato sentimental el protagonista se enfrenta en soledad a sus propios demonios y evalúa el curso de su vida. Se trata entonces del desarrollo de un nuevo conflicto en oposición a los dos mecanismos centrales ya referidos en este estudio: el paso de la juventud a la adultez y la búsqueda de un lugar en el mundo (propio de la novela de formación), y los obstáculos de una relación amorosa con cierto grado de transgresión.

Tras el desmoronamiento psicológico el futuro se vuelve incierto y los proyectos literarios parecen agotados. El Conciliábulo se desarticula fruto de la madurez de sus miembros y del viaje a España de Ramirez Zavala, terminando con la dinámica que servía de soporte emocional para el protagonista. A pesar de la gran cantidad de años representados en la estructura temporal de la novela (desde los primeros años universitarios de Lisboa hasta los días previos a su cumpleaños número 30), el lector intuye el mismo desasosiego reflejado en las primeras páginas. Sin embargo, debido a los recientes acontecimientos tanto el mundo interior como exterior del protagonista se han modificado y la trama experimenta una nueva vuelta de tuerca.

En este contexto, dos operaciones son cruciales en el arco narrativo de Gabriel Lisboa. Por un lado observamos un vuelco hacia el interior del personaje a través de la problematización de la identidad y la identificación de ciertas heridas emocionales. Del mismo modo —y a consecuencia de esto último— se produce el reconocimiento de una sensibilidad concreta y la aceptación individual. Mecanismos que son aprovechados en la construcción de la novela para impulsar una transformación significativa del protagonista y cerrar de esta forma el desarrollo de la historia. De esta manera, el discurso de la novela se amplía y el sentido de la obra se ve modificado en su visión de conjunto por la irrupción de nuevos elementos narrativos.

En lugar de concluir, la trama vuelve a abrirse y la influencia vargallosiana se ve desplazada por nuevos registros y sensibilidades narrativas, sin que esta oposición resulte en una anulación de las operaciones hipertextuales e intertextuales previas. Los movimientos narrativos desplegados por Gamboa sugieren un proceso aglutinante donde varias tradiciones literarias son capaces de convivir sin problemas, dando como resultado una obra rica por su complejidad y ambigüedad, así como por la exploración de distintas experiencias humanas, tal como los teóricos de la novela moderna han apuntado en sus indagaciones sobre el género (Pamuk, 2010; Cercas, 2015; Kundera, 2006).

Al continuar con el análisis narrativo de la novela, es evidente que la separación con Fernanda sume al personaje en una nueva crisis personal y éste se ve obligado a indagar en los verdaderos conflictos emocionales que determinan su insatisfacción. En las dos unidades de sentido descritas en los capítulos anteriores, Gabriel Lisboa huye de sí mismo y busca la realización individual en elementos externos: la movilidad social, la estabilidad económica, el éxito profesional como periodista, la experiencia de una pasión amorosa y erótica, sin que esto logre satisfacerlo por completo.

Convencido de haber fracasado como escritor y de su condición social de adulto periférico, Gabriel Lisboa encuentra refugio en las conversaciones con el poeta Montero, último remanente del extinto Conciliábulo y principal lector de sus borradores. Es precisamente él quien anima al protagonista a sobreponerse de su crisis emocional: “lo único que importaba bajo esa circunstancia era concentrarse en él, en no abandonarse, en sacarse a la luz” (Gamboa, 2013, 460). Lisboa ha descubierto a Fernanda con una nueva pareja y una serie de heridas personales vuelven a inquietar al personaje.

Para complicar aún más la crisis del protagonista, la Universidad de Lima decide prescindir de sus servicios y Gamboa se ve obligado a trabajar como docente en un instituto de secundaria gracias a las gestiones de Jaime Estrada. “Cuando vio su expresión de sorpresa al abrirle la puerta, Lisboa fue consciente de que había adelgazado varios kilos y de que llevaba los cabellos largos y desordenados” (Gamboa, 2013, p. 465), dice el narrador en relación al efecto que su apariencia provoca en su antiguo compañero de trabajo y tutor literario. La condición de Lisboa no puede ser más desesperada. No sólo se enfrenta a la desilusión amorosa y a las dificultades laborales, sino que sus propios proyectos personales y literarios han fracasado de manera contundente como se describe en el capítulo anterior.

Incapaz de convencer a sus lectores de la calidad de sus textos, el protagonista acepta su incapacidad para escribir algo que valga la pena. A pesar de su decisión, Estrada insiste en compartirle un conjunto de textos que puedan estimular sus inquietudes literarias, entre ellos una entrevista de Rosa Montero al músico norteamericano Lou Reed (otro guiño intertextual de la realidad extradiegética) en la que el protagonista reconocerá una nueva forma de afrontar el proceso creativo. Se trata entonces de un indicio de índole estructural que como se verá más

adelante, prefigura la transformación y posterior liberación psicológica del personaje, así como el cierre definitivo de la novela.

Viaje a las profundidades

A raíz del fracaso de su relación con Fernanda, Gabriel Lisboa se abre a un nuevo tipo de comprensión de sí mismo y de los problemas que han afectado su estabilidad emocional a lo largo de la historia. Encerrado en su habitación de Santa Anita o a través de las conversaciones con Montero, el protagonista logra identificar una serie de inquietudes hasta el momento ignoradas, revelando de esta manera un nuevo procedimiento narrativo. Se trata entonces de una especie de autoexamen emocional o investigación privada sobre la naturaleza y origen de sus conflictos internos.

A través de sus cavilaciones, Lisboa reconoce el peso de estos conflictos en la forma de relacionarse con el mundo. Tomar distancia de los acontecimientos le permite indagar tanto sobre sus propias heridas como en sus posibles consecuencias. De esta manera su sensibilidad se amplía y logra traspasar las barreras del ensimismamiento: “sus emociones fueron dándole paso a razonamientos que le hicieron entender que Fernanda había pagado las consecuencias de heridas que no le correspondían” (Gamboa, 2013 p. 436). Observamos entonces una apertura hacia la empatía o al menos hacia una consciencia del sufrimiento ajeno, ya no desde el aislamiento individual o la victimización egocéntrica.

Aunque es posible intuir esta sensibilidad y mirada empática (una especie de preocupación hacia el otro) a lo largo de toda la novela, como lo demuestra el tono del narrador al abordar las interacciones entre algunos personajes o en el modo con que Lisboa se relaciona

con sus distintos vínculos (los tíos de Santa Anita, su maestro Saúl Vega, Santiago Montero o Ramirez Zavala, etc), ésta no llega a manifestarse con tanta claridad hasta la ruptura con Fernanda. Es evidente que hasta el momento Lisboa no ha hecho más que huir de sí mismo. Incapaz de sobreponerse a sus propios conflictos internos, el personaje se abandona a la impulsividad y rompe de forma drástica las relaciones con el mundo exterior como lo evidencia la forma de dejar el periodismo (sin resultados evidentes sobre su escritura) o terminar con sus ex parejas (Cecilia, Claudia e incluso Fernanda en un primer momento).

Sin embargo, este nuevo mecanismo de investigación interna puede observarse en la naturaleza de sus reflexiones y en el modo de tomar consciencia sobre sus incomodidades y carencias. Por ejemplo, es fácil identificar la sensación de desasosiego y orfandad que se apodera del personaje al proyectar su vida en la de Montero. Gabriel Lisboa logra entonces exteriorizar su propia vulnerabilidad:

Para él había sido como una cama dentro de una casa, un lugar en el que quería quedarse a dormir para no volver a aquella en la que vivía con su familia. Él quería permanecer siempre toda la noche en la casa de Montero con la excusa de escuchar música. Él descubrió con pánico que en verdad no tenía otro deseo que el de quedarse a dormir ahí [...] y de pronto ser parte de una familia como aquella, encabezada por los padres de Santiago, [...] un señor de pelo blanco siempre preocupado por que su hijo dejara de fumar, [...] una madre cuidadosa, siempre atenta a que el hijo saliera a la calle convenientemente abrigado, que hubiera comido. (Gamboa, 2013, p. 442)

Al preguntarnos por el origen de esta incomodidad, salta como interrogante la ausencia de los padres de Lisboa, desaparecidos a lo largo de toda la novela y apenas referidos de forma somera en unas cuantas líneas. Sabemos, por ejemplo, que sus padres se han separado y que apenas han tenido contacto con el protagonista, quien a pesar del vínculo sanguíneo ha sido criado por sus tíos. ¿Cuál es la causa de esta ausencia?, ¿a qué se debe este comportamiento?, ¿por qué solo el tío Emilio y la tía Laura son nombrados como referentes familiares? La respuesta permanece oculta a lo largo del libro. Nos encontramos entonces frente a un punto ciego narrativo, tal como es definido por Cercas (2015), donde algunos elementos estructurales de la historia son omitidos de forma deliberada para potenciar el sentido de la obra.

Pero de vuelta a las operaciones narrativas desplegadas en la novela, después de reflexionar sin éxito sobre la naturaleza de su crisis, Lisboa decide (por recomendación de Montero) emprender un viaje con el propósito de aclarar sus ideas: “un viaje ordena, permite sacar cosas de adentro, organiza. Dejas cosas atrás, miras cosas hacia delante” (Gamboa, 2013, p. 477). Lisboa acepta, acomoda en su maleta algunos libros y discos, y sale de noche rumbo a la sierra peruana. Se trata, como ya se ha contextualizado en los antecedentes del personaje de un viaje hacia la tierra de sus padres y un retorno a sus propias raíces andinas.

Este viaje a Ayacucho resulta central tanto en la transformación final del protagonista como en el cierre estructural de la narración. Durante su estancia en la sierra andina, Lisboa lee en su tiempo libre una novela de corte indigenista. El extrañamiento e impacto emocional provocado por su lectura permite identificar una serie de temas determinantes en la construcción del conflicto interior del personaje: “siguió leyéndola hasta el momento en que un hijo es abandonado por su padre y entonces las ganas de llorar lo obligaron a detenerse” (Gamboa, 2013, p. 479). Para dicho fin, vale la pena ahondar en esta nueva referencia intertextual.

Aunque el título del libro permanece oculto al lector, es posible deducir a través de las referencias indirectas a su trama que se trata de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas. Una obra de marcado carácter indigenista y uno de los autores más representativos de la tradición narrativa peruana, considerado por Monegal (1988) como parte de la segunda generación de ruptura de la literatura latinoamericana del siglo XX.

Este nuevo intertexto enriquece el mundo narrativo de *Contarlo todo*, expande su visión de la realidad peruana y ofrece una nueva sensibilidad en resonancia con las inquietudes emocionales de Lisboa. La novela en cuestión narra la vida de Ernesto, un adolescente de catorce años internado en un colegio de la región andina después de recorrer junto a su padre varios pueblos de la sierra. Tanto la vida del internado como el contacto de Ernesto con los pobladores de la región, desarrollan en el muchacho una mirada particular acerca del mundo andino y sus dificultades: “después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría” (Arguedas, 2014, p. 21). A esta toma de conciencia sobre su entorno le sigue el reconocimiento de su propia vulnerabilidad y la experiencia de la crueldad humana: “en ese pueblo quisieron matarnos de hambre [...]. Era un pueblo hostil que vive en la rabia, y la contagia” (Arguedas, 2014, p. 32). Como es posible deducir por la naturaleza de su trama, se trata de una novela de formación dentro de una cosmovisión andina.

¿Pero qué relación guarda esta novela con las operaciones narrativas desplegadas en *Contarlo todo*? A diferencia de los vínculos hipertextuales estudiados en los capítulos anteriores (estructura argumental, temática y mecanismos de sentido relacionados a sus centros), la novela de Arguedas parece conectarse de forma más sutil con la presente obra. Aunque la historia de *Contarlo todo* (sin lugar a dudas de carácter urbano) no se ve influenciada por el relato indigenista de Arguedas, ciertas operaciones en la construcción psicológica de sus protagonistas

parecen establecer puntos en común. En otras palabras, tanto Ernesto como Lisboa comparten ciertos elementos de la mirada y la sensibilidad.

Más allá de las descripciones del paisaje andino y del retrato casi antropológico de sus costumbres, la novela de Arguedas va hacia dentro de sus personajes y refleja sus inquietudes psicológicas: “durante muchos días después me sentía solo, firmemente aislado” (Arguedas, 2014, p. 70), dice el narrador de *Ríos profundos*. De igual forma, su mirada refleja una conciencia empática y una apertura hacia el sufrimiento ajeno: “Palacitos salía aún más lloroso que del encuentro con su padre, más humilde y acobardado, buscando un sitio tranquilo donde llorar” (Arguedas, 2014, p 60).

Gracias a estas operaciones la novela de Gamboa logra aglutinar diversos matices narrativos que complejizan los puntos de vista ya desarrollados en la historia, al tiempo que dan salida a los conflictos internos del personaje. El relato de Arguedas no solo ofrece un contrapunto en términos de sensibilidades narrativas (la oposición Vargas Llosa - Arguedas se vuelve más interesante dentro del ámbito de la tradición peruana), sino que establece un artificio técnico para completar el sentido de la obra. Por medio de su lectura, Gabriel Lisboa entra en contacto con sus propios temas y conflictos internos, al llevar el texto hacia sí mismo, la historia de *Ríos profundos* expone algunos elementos compartidos por ambos protagonistas: el abandono de los padres y la orfandad.

“Tuvo deseos de fumar y sintió en su mente la paz de no pensar en otra cosa que no fuera aquello que tenía delante de sus ojos y lo asaltó una sensación de libertad” (Gamboa, 2013, p. 479), dice el narrador de *Contarlo todo* después del primer encuentro con la obra de Arguedas. En este efecto subyace el reconocimiento de ciertas heridas y la aceptación de su propia vulnerabilidad. El intertexto, o mejor dicho, este recurso de lectura intradiegetica, opera en

función de la historia de vida del lector y su experiencia del mundo. En este punto, la ausencia de los padres de Lisboa (un punto ciego narrativo) potencializa la generación de sentido y problematiza algunos de los temas centrales de la novela. Observemos entonces el pasaje que conmueve al protagonista de *Contarlo todo*:

Comprendí que mi padre se marcharía. Después de varios años de haber viajado juntos, yo debía quedarme; y él se iría solo. Como todas las veces, alguna circunstancia casual decidiría su rumbo. ¿A qué pueblo, y por qué camino? Esta vez él y yo calculábamos a solas. (Arguedas, 2014, p 40)

Como podemos notar, la cita anterior resume el estado de desconsuelo y angustia sufridos por el protagonista arguediano. Del mismo modo, conociendo tanto el intertexto como los antecedentes narrativos de Lisboa, es fácil intuir la causa de su conmoción y el origen de su llanto. La novela de Arguedas no sólo inquieta al protagonista de *Contarlo todo*, sino que lo conecta consigo mismo y con el origen de sus perturbaciones, una operación no del todo extraña para un joven con inclinaciones literarias y en medio de una crisis personal. El efecto se prolonga y hace reflexionar al personaje sobre su propia vida, en una operación análoga al episodio de la avenida Tacna hacia el final de la Parte “Primera” (ya descrita en el primer capítulo de este trabajo), en un estado de excitación cercano a lo sublime:

La sensación de irrealidad se acrecentó o volvió a ser consciente de ella y jugó entonces a estar dentro de una posible ficción escrita por un autor como ellos, solo que peruano; o quizás por él mismo, en caso de que hubiera sido un escritor. (Gamboa, 2013, p. 480)

Del mismo modo, los personajes arguedianos referieren algunos problemas estructurales propios de la sociedad peruana, estableciendo de este modo otro paralelismo con la obra de Gamboa. Basta recordar el desprecio y las humillaciones de los padres de Fernanda hacia el protagonista de *Contarlo todo*, quienes son incapaces de aceptar el vínculo de su hija con un individuo como Gabriel Lisboa. La representación de este conflicto de marcado carácter socioeconómico y étnico, influye en la percepción de la realidad de sus personajes, tal como el propio Ernesto llega a exteriorizar al interesarse en una joven a quienes las estructuras sociales ponen fuera de su alcance:

¿Qué distancia había entre su mundo y el mío? ¿Acaso la misma que mediaba entre el mirador de cristales en que la vi y el polvo de alfalfa y excremento donde pasé la noche atenaceado por la danza de los insectos carnívoros? (Arguedas, 2014, p 82).

Aunque estas apreciaciones pertenecen al orden sociológico (y exceden al ámbito de este estudio), su importancia dentro de la novela de Gamboa radica en la problematización de ciertos elementos centrales para la generación de sentido. Se trata entonces del conflicto de la identidad y la autoaceptación, una búsqueda personal que tendrá consecuencias determinantes para el propio Lisboa, tal como se comentará en el siguiente apartado.

El encuentro consigo mismo y la liberación personal.

Durante su estancia en Ayacucho, y después del impacto emocional provocado por la lectura de Arguedas, Gabriel Lisboa decide pasar la noche en una discoteca del centro de la ciudad. Una especie de vitalidad desconocida invade al personaje y éste se atreve a abordar de forma directa a Eliana, una joven desconocida de la localidad. Este arrojo y determinación, hasta el momento ajenos a su personalidad, sirven de punto de partida para su transformación definitiva.

Un hecho llama la atención de este acontecimiento: al presentarse una oportunidad para una potencial aventura sexual, Lisboa miente acerca de su verdadera identidad y asume el nombre de su amigo, el poeta Santiago Montero, al tiempo que afirma dedicarse también a la literatura (el mismo oficio que acaba de abandonar). Aunque el motivo de esta decisión permanece oculto a lo largo de la narración, es posible identificar en la naturaleza de este acto un conflicto de índole personal. Es evidente que Gabriel Lisboa se siente incómodo consigo mismo y con el estado actual de su vida. Desde su perspectiva todos sus proyectos han fracasado y debe asumir con resignación que sus esfuerzos por convertirse en escritor han sido en vano. Sin embargo, el encuentro con Eliana parece revelar una perspectiva distinta, no solo sobre el oficio de la literatura, sino también acerca de su propia vida.

“Hablaron de la novela que él leía, del sitio en el que estaban” (Gamboa, 2013, p. 482), dice el narrador acerca del segundo encuentro de ambos personajes. Después de recorrer la ciudad y ahondar durante horas sobre las particularidades de sus vidas, el intercambio entre Gabriel y Eliana se abre hacia el reconocimiento de sus propios anhelos y vulnerabilidades.

De pronto, sin saber por qué, acaso porque se sentía mal de haber mentido tanto la noche anterior o porque finalmente la chica que tenía frente a él desconocía su identidad real, le habló de Fernanda. Algo se abrió. Y Gabriel le contó la forma en que se conocieron [...] (Gamboa, 2013, p. 484).

Aunque lo descrito en esta escena pueda parecer un síntoma de ingenuidad (sobre todo al ocurrir frente a una potencial pareja), se trata más bien de un impulso por verbalizar una serie de inquietudes e incomodidades psicológicas. Desapegado de sí mismo, el protagonista es capaz de valorar y contrastar sus propias vivencias, al mismo tiempo que escucha con atención las experiencias de su acompañante. El encuentro, aunque efímero, tiene consecuencias transformadoras para ambos personajes, pues en el reconocimiento de ciertos miedos e inquietudes compartidas, Lisboa descubre un mecanismo para conectar con su propia sensibilidad e identidad.

De este modo, la aventura con Eliana sirve para cerrar el proceso que la lectura de Arguedas ha despertado en el protagonista, una forma de relacionar tanto la literatura y la vida en la construcción del sentido individual. Es evidente que algo ha cambiado en la manera en que el personaje se percibe a sí mismo y al mundo que lo rodea: “buscó la novela que estaba leyendo pero se dio cuenta de que del otro lado de esa escritura, en lo que le pasaba a él, había de pronto más realidad que en el libro” (Gamboa, 2013, p. 491). Este extrañamiento puede entenderse como el vuelco definitivo hacia el interior, es decir, el reconocimiento de que sus propias experiencias y procesos emocionales son igual de válidos e interesantes como los referidos en la literatura.

Durante el viaje de regreso a Lima, el protagonista experimenta el mismo desasosiego que lo ha invadido durante sus distintas crisis personales. El futuro vuelve a parecer incierto y al mismo tiempo abrumador: “las clases que en ese momento parecían ser todo lo que quería hacer, la vida sin pareja y sin planes emocionales, el mundo sin Conciliábulo, los días acumulados sin un fin preciso y sin respuestas para nada” (Gamboa, 2013, p. 492). Sin embargo, Lisboa esta vez no cae en la desesperación y en lugar de huir de sus miedos, los asume con cierta indiferencia. Se trata entonces de una demostración de ecuanimidad producto de su autoconocimiento:

Dejó de pensar; solo se dedicó a sentir, y en los audífonos que llevaba conectados a las orejas reconoció las guitarras acústicas y eléctricas de un tema adormecedor y la voz de Lou Reed cantando una especie de plegaria que se le antojó podría ser la suya (Gamboa, 2013, p. 492).

Es evidente que la presencia de este nuevo recurso intertextual (ya no literario, sino musical) no es casual. Su irrupción tiene como objetivo exteriorizar la transformación psicológica del personaje. Tanto el carácter de la canción, la letra referida (*Jesus / help me find my proper place*) y la lectura previa de la entrevista a Lou Reed que Jaime Estrada ha compartido con Lisboa, producen en el protagonista la experiencia de una libertad hasta el momento desconocida. En el reconocimiento de sus propios temas y la aceptación personal (en términos identitarios, sociales o psicológicos), Lisboa parece haber alcanzado por fin la seguridad tan anhelada durante tantos años:

No tengo palabras para explicarlo, como el mismo Reed no tendría, pero en ese momento sentí, yo, Gabriel, sentí que todo eso era como un rayo de comprensión que descendía directamente sobre mi cabeza y me decía que esa voz en verdad no era de él sino mía, y que había estado oculta dentro de mi cuerpo, agazapada, durante cerca de quince años esperando encontrar el único resquicio posible para salir y ser revelada (Gamboa, 2013, p. 492).

Se trata entonces del descubrimiento de una forma distinta de afrontar la vida, o mejor dicho, de comprender y procesar los acontecimientos del pasado. En el viaje a Ayacucho, tanto la lectura de Arguedas como sus implicaciones personales, el encuentro con Eliana y la apertura hacia el otro, dan como resultado la consciencia de una sensibilidad particular. Sin embargo, la naturaleza de este aprendizaje y la transformación de Lisboa no pueden enunciarse de manera concreta. Este nuevo punto de vista contiene todos los elementos que los teóricos de las novelas han señalado como ambiguos, contradictorios y aglutinantes (Pamuk, 2010; Cercas, 2015; Kundera, 2006; Vasquez, 2018). Es evidente que Gabriel Lisboa no puede librarse de sus problemas y responsabilidades, ni cambiar de una vez por todas su condición actual. Su margen de acción se reduce a aceptar con madurez el estado de su vida y atreverse a ser él mismo sin filtros ni inhibiciones.

“Supe con total seguridad, que si había una maldita manera de escribir para mí en este mundo solo podría ser de la maldita manera en la que Reed cantaba esa maldita canción” (Gamboa, 2013, p. 493), dice Lisboa mientras narra los últimos recuerdos de su viaje que marcan también el final de la novela. La canción de Lou Reed cierra de forma definitiva el arco narrativo de la obra, un recorrido emocional que inició con el ingreso de Gabriel Lisboa a la redacción de

Progreso y que termina con el descubrimiento de una voz narrativa propia, capaz de articular las inquietudes del personaje. En otras palabras, por fin Lisboa puede contar todo, tal como sugiere el título de la novela:

Tras esa revelación no recuerdo nada de lo que siguió de ese viaje, y la verdad es que no me importa. Solo recuerdo que sentí que de pronto me transformaba en otra cosa [...]. Y sentí también que de pronto, bajo esa luz reciente, era capaz de echarme a escribir, de sentarme a escribir y contar todo, incluso ese viaje absurdo en que no había encontrado respuestas claras sobre mi futuro. (Gamboa, 2013, p. 493)

De este modo es posible observar como la irrupción de la novela de Arguedas no solo contribuye a cerrar el arco narrativo de Lisboa al enfrentarlo a su verdaderos temas (o al menos a los conflictos internos que determinan su comportamiento en un momento dado), sino que impulsa y revela una sensibilidad particular que involucra un vuelco hacia el interior, presente en *Contarlo todo* a través de las operaciones de investigación psicológica de su protagonista. Del mismo modo, esta nueva sensibilidad implica una apertura hacia el exterior, reflejada en la conciencia empática de los personajes, ya intuida en el registro sentimental de la obra pero potencializada a través del reconocimiento del *otro*, representado en este caso por Eliana.

Estos mecanismos contribuyen a la transformación emocional del personaje y propician el sentido de la obra. Debido al encuentro consigo mismo y al reconocimiento de las heridas del *otro*, Lisboa alcanza la madurez necesaria para poder contar todo. Si comparamos los estados emocionales del protagonista en varios momentos de la novela, desde el inicio hasta su viaje a Ayacucho, es posible reconocer una serie de cambios significativos en la forma de relacionarse

consigo mismo y con el mundo. Se trata entonces de una novela de aprendizaje y transformación en la que las operaciones hipertextuales e intertextuales juegan un papel central. Agotado este mecanismo, el relato llega a su fin.

Conclusión: el museo de la literatura

“Pese a todos sus fracasos y a todo lo que tiene en contra, no ha dejado de generar jamás dentro de sí algo que se produce más allá de su voluntad y que él llama intensidad” (Gamboa, 2013, p. 499), escribe Lisboa en el epílogo, al comunicarle a Ramirez Zavala (vía email) las últimas noticias de su vida. Sabemos entonces que una vez concluída la novela, tras el regreso del protagonista a Lima, éste se embarca en un nuevo proyecto literario. Encontrada su propia voz, Lisboa es capaz de articular sus experiencias vitales en las páginas de una ficción sin preocupaciones ni ansiedades.

Toda la novela se despliega entonces en función de alcanzar este punto. La historia de Lisboa se revela como un relato de su propia educación sentimental y literaria, el proceso por el cual un adolescente de los suburbios de Lima logra reunir las herramientas suficientes para contar su propia historia: “siento que de alguna forma ahora puedo decir o escribir lo que me pasa por la cabeza y ya no tengo miedo” (Gamboa, 2013, p. 493).

Cuando los mecanismos de la escritura se ponen en marcha, la novela concluye no sin antes describir uno de los sueños de Lisboa. El carácter del mismo llama la atención por su vínculo con los procedimientos señalados en este trabajo. En resumen, el sueño puede describirse como el paseo del protagonista por las galerías de un museo, seguido de una serie de visiones de carácter onírico que involucran al poeta Montero. “El museo que apareció en él era la literatura” (Gamboa, 2013, p. 503), dice Lisboa. Esta idea, la de entender la tradición como el tránsito entre las distintas galerías (épocas, lenguas, generaciones, etc) del museo literario está íntimamente relacionada con las operaciones narrativas desplegadas en *Contarlo todo*.

Esta concepción de la escritura hace posible el diálogo entre distintas fuentes literarias. Aunque los criterios teóricos y académicos insistan en ubicar tanto a Vargas Llosa y Arguedas

dentro de distintas categorías estéticas, temáticas, generacionales, etc, es evidente que ambos proyectos narrativos pueden confluir en el desarrollo de una obra posterior. Esta coexistencia (no excluyente, sino aglutinante) se vuelve evidente al analizar los mecanismos hipertextuales e intertextuales de *Contarlo todo*, tanto en su estructura formal y analítica (en el caso de *Conversación en la Catedral* y *La tía Julia y el escribidor*) como en la construcción del mundo interior y la mirada de los personajes (*Ríos profundos*).

De este modo es posible observar elementos propios de la novela de formación en la construcción de un relato sobre el oficio periodístico y la experiencia nocturna de la ciudad, relacionando la “Parte Primera” con algunas líneas argumentales de *Conversación en la Catedral* (a esto se le suma las referencias directa a la obra, la admiración profesada por los protagonista y la aparición de uno de los personajes vargasllosianos dentro de la obra)

Por otro lado, también es posible notar cómo algunas operaciones intertextuales e hipertextuales determinan el desarrollo de la trama de *Contarlo todo* a modo de transposición temática. El relato sentimental y su carácter transgresor, el conflicto con la familia, el impulso literario y el posterior fracaso, definen las líneas argumentales de una de las historias de *La tía Julia y el escribidor* así como de la “Parte Segunda” de *Contarlo todo*.

Finalmente, es posible identificar un contraste de sensibilidades entre los hipertextos vargasllosiano y el registro emocional de la obra estudiada. Un registro que puede rastrearse hasta la irrupción de un nuevo intertexto: *Los ríos profundos* de José María Argueda. Una novela cuya lectura (a nivel intradieгético en la historia de *Contarlo todo*) contribuye a impulsar la transformación final del protagonista y cierre definitivo de la trama.

La imagen del *museo de la literatura* le sirve a Gamboa para representar su propia visión de la tradición. Una licencia legítima puesto que la “influencia es una metáfora que implica una

matriz de relaciones —imaginarias, temporales, espirituales, psicológicas—” (Bloom, 2009, p 25) que se verá modificada de acuerdo a las preocupaciones e interpretaciones de cada autor. Al margen de las categorías críticas y los catálogos generacionales o geográficos, el escritor estructura y lee su propia genealogía de acuerdo a sus impulsos personales. Del mismo modo, el sentido de la tradición se ve intervenido por cada autor, ocasionando una especie de lectura desviada, una selección y reorganización de elementos tal como se observa en las operaciones hipertextual e intertextuales estudiadas en este trabajo, un mecanismo por el cual “la influencia es el resultado de un acto complejo de malinterpretación fuerte, una mala interpretación creativa” (Bloom, 2009, p. 25).

Referencias

Arguedas, J.M. (2014). *Los ríos profundos*. Perú: Red Ediciones.

Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bloom, H. (2019). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta.

Castillas, A. (2013). Vocación sin freno. *El país*.

Recuperado de

https://elpais.com/cultura/2013/09/20/actualidad/1379678830_613663.html

Cercas, J. (2015). *El punto ciego*. España: Literatura Mondadori.

Elliot, T. S. (1919). *Tradition and the Individual Talent*.

Recuperado de:

<https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>

Fernandez, R. (2016). Multimodalidad e hipertextualidad en la Ciudad ausente de Ricardo Pigliade la novela gráfica a la ópera de Gandini. En *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 1577-6921, N°. 30. España.

Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5327412>

Ford, M. F. (1930). *The english novel: From the earliest days to the death of Joseph Conrad*.

Recuperado de: <http://gutenberg.net.au/ebooks12/1203251h.html>

Gamboa, J. (2007). *Puntos de fuga*. Alfaguara.

Gamboa, J. (2013). *Contarlo todo*. Literatura Mondadori

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. España: Tauros

Gómez, C. (2009). El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea. En *Epos XXV* (pp. 107-117). España

Gutierrez Estupiñán, R. (1994). Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, ISSN 1133-3634, N° 3 (pp. 139-156). España.

Recuperado de:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html

Gutiérrez, R. (2015). Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. *En Revista Landa*, 3 (pp. 94-115). Brasil.

Recuperado de:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3340598/mod_resource/content/1/Rafael%20Guti%C3%A9rrez%20-formas%20h%C3%ADbridas.pdf

Kristava, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid, España: Fundamentos.

Kundera, M. (1994). *Los testamentos traicionados*. Barcelona, España: Tusquets.

Kundera, M. (2006). *El arte de la novela*. Barcelona, España: Tusquets

Monegal, E. (1988). Tradición y renovación. En Moreno, F. M., *América Latina en su literatura* (pp. 139-166). México: Siglo XXI Editores.

Recuperrado de:

http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/pdfs/Tradicion.pdf

Moretti, F. (1987). *The way of the world. The Bildungsroman in European Culture*. London: Versus.

Pamuk, O. (2010). *Novelista ingenuo y sentimental*. Literatura Mondadori.

Pérez Montañés, A. (2018). Textualidades contemporâneas: tendências e estilos da narrativa latino-americana. En *La Palabra*, (32), 43-63.

Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n32/0121-8530-laplb-32-00043.pdf>

Pérez Firmat, G. (1978). *Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura*. Romanic Review LXIX: 1-2, 1-14. Estados Unidos

Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Anagrama.

Quintana, F. (1990). Intertextualidad genética y lectura palimpsesto. En *Castilla: Estudios de literatura ISSN 1133-3820, N° 15* (pp. 169-182). España.

Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136146>

Rama, A. (2005). *El boom en perspectiva*. En *Signos Literarios 1* (pp. 161-208). México.

Recuperado de: <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/145/145>

Sánchez-Rámos, N. (2018). Roberto Bolaño y Chile: la relación del todo y las partes. En *La Colmena, núm. 97* (pp. 23-38). México.

Ruiz, R. (2007). *El método científico y sus etapas*. México. Editorial Esfinge

Valenzuela, J. (2019). Genealogías literarias: el realismo de Dublineses de James Joyce y su influencia en la generación de narradores peruanos de los 50. En *Desde el Sur, 11(2)*, (pp. 217-226). Recuperado de: <http://www.scielo.org.pe/pdf/des/v11n2/a15v11n2.pdf>

Vargas Llosa, M. (1993). *El pez en el agua*. Barcelona, España:Alfaguara

Vargas Llosa, M. (2008). *Conversación en La Catedral*. Buenos Aires, Argentina:Alfaguara

Vasquez, J. G. (2018). *Viajes con un mapa en blanco*. Barcelona, España:Alfaguara.

Volpi, J. (2009). *El insomnio de Bolívar*. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI. Debate.