

Enunciación, representación y referencia en Esto no es una pipa, Saturno de Eduardo Halfon

Claudia García

University of Nebraska at Omaha

csgarcia@mail.unomaha.edu

Este trabajo propone un análisis de la novela *Esto no es una pipa, Saturno* (2003), del narrador guatemalteco Eduardo Halfon (1971). Argumentaré que el texto resquebraja la construcción monolítica de la subjetividad, así como la noción de referente y la de totalidad discursiva autónoma. Halfon explora el surgimiento de la personalidad artística, buceando en las motivaciones del escritor para escribir. El modelo genérico del *Künstlerroman* provee la base semántica sobre la que se articula una narración bimembre, regida por el diálogo y la *ékfrasis* (representación verbal de representaciones visuales) como principios constructivos. A partir del uso posmoderno de procedimientos vanguardistas, la novela cuestiona principalmente el sujeto de la enunciación y la categoría del tiempo, y reflexiona sobre la representación y la referencia. Esto produce el enrarecimiento de las circunstancias de la enunciación, haciendo elocuente el vacío que rodea al sujeto. A través de la intertextualidad (cita y alusión), Halfon encuentra un modo de mentar lo histórico-político oblicuamente, sirviéndose de la experimentación técnica. La trama, ambientada a comienzos y finales del siglo veinte, permite formular una descripción del campo artístico y literario en esos períodos, desde la perspectiva de las capas medias acomodadas, e invita a pensar la función del intelectual en la sociedad guatemalteca, durante su adecuación al modelo liberal primero y al neoliberal después. La novela insiste temáticamente en el suicidio. Concentrándose en la educación de pintores y escritores suicidas, el texto subraya la frustración del artista que no consigue insertarse productivamente en la sociedad, e indica las limitaciones que paralizan el desarrollo del campo artístico y literario local. Sin embargo, el diálogo con las tradiciones culturales foráneas (europeas y norteamericanas sobre todo) sugiere posibilidades de inserción a nivel transnacional.

Considerado como una de las voces emergentes de la literatura guatemalteca y latinoamericana actual (ver las reseñas de Carrera, Jiménez Ardón, Lemus, Blandón, Perdomo, Méndez Vides, Carvajal, Manrique Sabogal), Halfon alcanzó notoriedad con *El ángel literario* (2004), novela publicada por Anagrama y finalista del Premio Herralde

2003. Más recientemente, participó en el festival Bogotá 39 –evento que reunió a los narradores jóvenes más promisorios del continente, seleccionados por editores, críticos y público–, y resultó finalista en el Premio Cosecha Eñe 2007 por su relato “Sacerdote”, de la colección *Siete minutos de desasosiego* (2007). Halfon, que completó sus estudios universitarios en el exterior y abandonó la ingeniería por la literatura, pertenece a una familia de origen árabe-judío, y afirma sentirse como un exiliado, “al margen de todas las tradiciones nacionales”, pero sin “encajar en el mundo estadounidense o en el europeo” (Perdomo, 2004: s.p.).

Esto no es una pipa, Saturno constituye una gran unidad narrativa integrada por dos relatos: “Esto no es una pipa” y “Saturno”.¹ Aquí consideraré tal unidad como una novela en la medida en que esta estructura bimembre propone un diálogo entre la educación artística y literaria a principios y finales del siglo veinte. En ambas partes de la novela se trata de la autoformación de pintores y escritores suicidas, lo cual subraya como un común denominador la imposible o dificultosa autorrealización del artista, impedido de integrarse productiva y satisfactoriamente a la sociedad de su tiempo. Sin embargo, la yuxtaposición de estos dos núcleos narrativos ilumina dos instancias en la articulación del modelo liberal en la sociedad guatemalteca, especialmente a propósito de la función social del artista. La formación europea de pintores y escultores a comienzos de siglo, que contaba con el beneplácito parcial de las élites por el prestigio cultural que revertía sobre ellas, traza para los jóvenes creadores un horizonte de inserción productiva, el cual se ve truncado, como expectativa de integración, al cierre del siglo. “Saturno” sugiere que las estructuras económicas y políticas del poder, desinteresadas de todo barniz cultural, reniegan definitivamente de la función social del creador (literario, en este caso), destruyéndolo o propiciando su autodestrucción. Esta se transmuta en una paradójica fuga o partida hacia el extranjero, entendido aquí como la tradición literaria foránea “alta”, en la cual numerosos ejemplos de escritores suicidas permiten diseñar un territorio común –una serie textual y extratextual– en la que el creador guatemalteco puede insertarse.

Esto no es una pipa, Saturno reposa en el molde genérico del Künstlerroman, marco de referencia o soporte semántico que asegura la integración de los fragmentos textuales en una secuencia de sentidos ya codificados y de fácil reconocimiento: el proceso de autoformación del joven artista.² Así, en la novela están presentes el surgimiento de la personalidad artística (Halfon, 2003: 67-68; 118-119, 109) percibida como ‘genio’ individual al modo romántico (25, 27, 43, 61-62, 64, 86); la función didáctica de los mentores; el viaje iniciático; la exploración psicológica; y la auto-referencialidad en tanto discusión de ideas estéticas (37-38, 68-69, 73-74, 83-84) y como inclusión de elementos de crítica literaria (segunda parte).

A partir de este umbral de sentido que proporciona el Künstlerroman, los enigmas de la novela o código hermenéutico (Barthes, 1976) se despliegan en dos niveles, el de la trama y el de la estructura, si bien es preciso dar cuenta de esta última para resolver los enigmas de la primera. Es decir, en esta novela tienen preeminencia los procedimientos vanguardistas que exigen una lectura activa. Enfatizando la participación del lector en la construcción de los sentidos que ligan las partes con el todo, el diálogo constituye el principio constructivo de la novela. Éste, además, remite a la enunciación, instancia representada, multiplicada y explorada sistemáticamente en el nivel del relato, con lo que el texto invita a reflexionar

sobre las circunstancias específicas en que se enuncia la unidad textual (es decir, qué elementos de esas circunstancias posibilitan un ‘diálogo’ entre la educación artística de principios y de finales de siglo XX en Guatemala). Considerado como proceso dinámico, el diálogo enfatiza el hecho de que la ‘verdad’ o la ‘historia’ es una construcción interactiva, abierta y plural, que admite múltiples versiones y perspectivas. Asimismo, esta verdad dialogal socava la posibilidad de representar de forma unívoca al sujeto, en este caso la personalidad o genio del artista.

Esto no es una pipa, Saturno combina la organización discursiva del *Künstlerroman* con un uso posmoderno de procedimientos vanguardistas, especialmente con la “metaficción historiográfica” según la entiende Linda Hutcheon (1988).³ La vinculación de los creadores locales con las tradiciones culturales foráneas (sobre todo la cultura europea alta) constituye una de las líneas de continuidad entre los dos períodos en que se enfoca la novela, aunque hay diferencias entre ellos. El flujo de los centros a las periferias que el texto deja percibir como unidireccional –de los centros a las periferias– en la etapa de globalización de fines de siglo (inscrito en las obras y autores citados en “Saturno”), aparece como un movimiento de ida y vuelta a la luz del liberalismo de principios de siglo (como sugiere la función de nexo entre Van Gogh y Magritte atribuida a Valenti, un artista periférico).⁴ Análogamente, el texto sugiere que el difícil o imposible horizonte de realización literaria para el escritor local condicionaría una mayor dependencia de las tradiciones literarias extranjeras, las cuales permiten superar las limitaciones del entorno, pero exigen un metafórico suicidio. A partir de los procedimientos del diálogo y de la *ékfrasis*, el texto cuestiona y quiebra las nociones monolíticas de sujeto, referente, y totalidad discursiva autónoma, proponiendo una revisión de la historia cultural, a través de la cual Guatemala ocuparía un lugar de mayor jerarquía en el panorama global.

Como ya mencioné, en la novela el código hermenéutico funciona en dos niveles, el de la trama y el de la composición. Con respecto a la trama de “Esto no es una pipa”, la primera parte de la novela, en ella los enigmas giran en torno del protagonista: por qué se suicida y cuál es la importancia de su pipa, que Valenti utiliza como una especie de amuleto. El primero de estos enigmas se resuelve con el diagnóstico de la diabetes de Valenti (Halfon, 2003: 25, 39, 44, 64, 79-80, 89, 90), y su inminente ceguera (92), que lo mueve a elaborar su suicidio como un hecho estético, “citando” en sus detalles al de Van Gogh (96). La solución del segundo enigma, el de la pipa, implica atribuir a Valenti un lugar en la historia europea de las artes plásticas y dilucidar el sentido del título. Por su alusión a Van Gogh, la pipa configura una contraseña artística que, en el universo de la ficción, sólo reconocen los iniciados: Valenti, Picasso, Van Dongen, Magritte. Claramente, además, este motivo hace referencia al objeto de arte como un objeto desvinculado de su uso (Valenti nunca fuma la pipa), y remite a la concepción vanguardista de la autonomía del arte: el arte no “sirve”.⁵ Cuando se revela que la pipa había pertenecido a Van Gogh antes que a Valenti, ésta desaparece (84-86). El nuevo enigma se aclarará en el capítulo final: Magritte se queda con ella. Por lo tanto, si el famoso cuadro de Magritte se inspira en la pipa de Van Gogh recuperada por Valenti, quiere decir que el pintor guatemalteco es un eslabón legítimo en la cadena de la cultura alta, pese a su procedencia periférica.⁶ Por otra parte, el cuestionamiento de la “representatividad” del arte, plasmado en el cuadro de Magritte, se enlaza directamente con el aspecto reflexivo que propone el texto de Halfon. La estrategia de Magritte, que utiliza texto escrito e imagen para crear una unidad estética, visual y

autónoma (una pipa que no es una pipa porque es la *representación* de una pipa), es la que retoma el texto de Halfon, tanto a través de la *ékfrasis* como de la ficción histórica. Volveré a este punto más adelante.

El código hermenéutico en “Saturno”, la segunda parte de la novela, busca dilucidar las motivaciones del narrador para escribir (105) y sondea su conflictiva relación con su padre. Ambas hebras se entretajan con una voz narrativa en tercera persona; ésta refiere las razones que motivaron la obra de escritores reconocidos mundialmente y las relaciones de éstos con sus progenitores. El suicidio constituye el leitmotiv de los relatos que el narrador en primera persona va zurciendo con su propia historia, como si ésta buscara inscribirse en el espacio que separa el título del epígrafe, es decir entre la figura mitológica del padre que devora a sus hijos (Saturno) y la paradójica afirmación de un suicida, Pavese, de que “salvarse del abismo” implica explorarlo. Desde una perspectiva psicológica, sin duda constitutiva del texto, la minuciosa enumeración de escritores, suicidios y conflictos paterno-filiales sugiere que el gesto de auto-anulación es la traducción moderna de la antigua intuición mitológica. Sin embargo, el texto agrega al conflicto identitario del narrador una dimensión social, específica para el contexto guatemalteco: se trata de la asimilación de una minoría étnica inmigrante (árabe-judía) en un entorno católico y ladino (126-27). El aspecto social del conflicto interior del protagonista encierra una alusión histórica, que adjudica al Estado guatemalteco la figura del padre represor (el genocidio como una forma de “devorar hijos” [108–109]).

Examinemos ahora el funcionamiento del código hermenéutico en el nivel compositivo del texto. Si bien los enigmas planteados en este nivel son de tipo autorreflexivo, es decir que se vuelven sobre el texto como realidad autónoma, veremos que preguntarse por el sentido de los procedimientos conduce a reconocer el modo en que el texto alude a la realidad social extratextual. Para resolver los enigmas compositivos es preciso rearmar el eje del tiempo y las voces narrativas (dilucidar quién enuncia y cuándo lo hace), y formular una hipótesis que dé cuenta de la vinculación de las partes con el todo. Como dije, el diálogo constituye el principio constructivo del texto; la *ékfrasis*, que cumple aquí una función estructural, puede también entenderse como un diálogo entre imágenes visuales y verbales. A continuación, analizaré algunos recursos vinculados a la *ékfrasis*, entendida en un sentido amplio. Si en la novela se recurre al artificio de representar verbalmente imágenes visuales, el conjunto textual funciona como una especie de ‘cuadro’. De modo que me referiré a los textos que conforman el ‘marco’ de la novela: título, epígrafes y textos visuales (fotografía y reproducciones).

A través de la cita, el título incorpora dos referentes visuales de dos períodos históricos disímiles (“Esto no es una pipa” y “Saturno”), que sin embargo se encuentran relacionados. El “Saturno” de Goya muestra una figura gigantesca y de ojos desorbitados devorando a un cuerpo joven, presumiblemente femenino. Forma parte de las llamadas “Pinturas negras” que Goya realizara entre 1819 y 1823, durante la época más represiva del absolutismo fernandino, las cuales han ejercido una notoria influencia en el expresionismo y el surrealismo. Ejecutadas como una reflexión plástica sobre la condición del hombre en el mundo, estas pinturas critican la violencia de las costumbres e instituciones, la Inquisición entre ellas (<http://nochetotem.com.ar/galeria/GOYA.htm>). Por su parte, el cuadro de Magritte exhibe una pipa y una leyenda manuscrita que indican que eso no es una pipa.

¿Cuál es su relación con el cuadro de Goya? Primero, Magritte se adscribe al surrealismo, movimiento que hereda y desarrolla los aportes de Goya. Segundo, el arte de Magritte, como el de las mediatciones visuales de Goya, se define por su intelectualidad (Paquet, 2000: 19): el que existan dos versiones de “Esto no es una pipa” (1926 y 1966), indica la reflexión continua del pintor belga sobre el problema de la representación y sobre el vínculo imagen/palabra. Asimismo, un ensayo de Michel Foucault sobre ambas versiones del cuadro sugiere la necesidad de relacionarlo con los cuestionamientos posmodernos.⁷ Desde el punto de vista del texto de Halfon, la elección del título de la novela incorpora este conjunto de referencias culturales, alertando al lector sobre los límites en que la ficción despliega sus sentidos: por un lado, el cuestionamiento de la representación y la afirmación del símil, que se desentiende del anclaje referencial y circula indefinida y reversiblemente de lo similar a lo similar (Harkness, 1982: 10); por otro, un modo de aludir, desde el lenguaje artístico, a circunstancias históricas, políticas y sociales contemporáneas.

El segundo elemento del marco textual está constituido por tres epígrafes: el primero se refiere al texto de la novela en su totalidad, en tanto que los restantes encabezan cada una de sus partes respectivamente (“Esto no es una pipa” y “Saturno”). El primero corresponde a un fragmento de una carta de Van Gogh en la cual éste cita la recomendación de Dickens a quienes piensan suicidarse –desayunar con pan seco y cerveza– para demorar su decisión un tiempo. Enlazando literatura y artes plásticas, la cita introduce el motivo argumental clave de la novela (el suicidio del artista) y será retomada al modo de un ritornello en otras instancias de la narración (Halfon, 2003: 64, 89, 96, 136).

Además, la cita de Van Gogh remite a *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (2000: 63). La intertextualidad con esta novela está enfatizada por alusiones y rasgos compositivos comunes que, en mi opinión, deben entenderse como guiños intertextuales. Por ejemplo, la relación pintura-escritura (el título de un cuadro de Frans Hals sirve de subtítulo a la primera parte de *Respiración artificial*) y la alusión al texto de Dickens mencionado por Van Gogh (Piglia, 2000: 65). Otros aspectos de la novela de Piglia con los que el texto de Halfon establece una relación intertextual son el recurso a la forma dialogal y epistolar; el registro conversacional; el cruce de crítica literaria y ficción, que proporciona claves estéticas para recomponer los sentidos del texto (en Halfon se tratará de las teorías vanguardistas de las artes plásticas); el uso del verosímil histórico, a caballo entre la *trouvaille* vanguardista y el cuestionamiento posmoderno de los estatutos diferenciados entre historiografía y ficción (episodio Hitler-Hipias en *Respiración artificial*; y la pipa de Van Gogh que llega a manos Magritte a través de Valenti en el texto de Halfon).

Sin embargo, el elemento que paradójicamente parece apuntar con más claridad a la intertextualidad con Piglia es la ausencia de referencias a *Respiración artificial*: ésta resulta, así, la referencia literaria implícita –no dicha– en un texto que se construye a partir de la exhibición de un entretejido de citas y referencias culturales. Esto evoca la poética de Piglia, quien, bajo el magisterio de Stendhal, Hemingway, Musil y Pavese (Fornet, 2000: 11), asevera construir sus relatos “a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga”, y quien concibe la literatura como “un arte de lo implícito” (62). El tercer epígrafe, la cita de Pavese que encabeza “Saturno” y que se refiere directamente a la temática del suicidio, podría entenderse, además, como otro guiño

intertextual con Piglia por la importancia que dicho autor italiano tiene en su obra. El epígrafe estaría así reforzando la idea de comunicar oblicuamente.

¿Qué implicaciones tiene la intertextualidad de *Esto no es una pipa*, Saturno con *Respiración artificial*? Fundamentalmente, la novela de Piglia encuentra un modo de decir lo histórico y lo político por alusión, a través de un uso refinado y reflexivo de las técnicas literarias con el que evade la censura. Es preciso recordar que la novela se publicó durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), el período de mayor represión y violencia de Estado de la historia reciente del país. Refiriéndose a la literatura producida en este período, Daniel Balderston (2000: 171-172) menciona que corresponde a dos clases: la acusatoria (publicada en el extranjero o a partir del retorno de la democracia), y otro tipo de textos, como los de Piglia y los de Luis Gusmán, publicados en el país sin captar la atención de los censores. Estas obras se caracterizan por su virtuosismo, por su escritura fragmentaria y alusiva y por su intensa meditación sobre la historia y la sociedad y “exigen una lectura específicamente política ya que hay en ellas indicaciones evidentes de que los elementos reprimidos tienen que ver con la Argentina del ‘Proceso’” (178).

A través de la intertextualidad con *Respiración artificial*, la novela de Halfon investiga otro modo de escribir sobre la historia y la sociedad guatemaltecas: ese modo toma distancia del género testimonial (aunque conserva, como su memoria, la búsqueda del coloquialismo y de la reconstitución de los hechos a partir de la mirada de ‘testigos’) y de las novelas que tematizan la guerra, como *Los compañeros* (1976) de Marco Antonio Flores, o *Itzám Na* (1979) de Arturo Arias (pese a que también aquí la preocupación técnica es una huella de memoria). Halfon parece plantearse el problema de cómo escribir sobre Guatemala obviando la guerra y el genocidio étnico. Traer al espacio textual la evocación de *Respiración artificial*, cuya repercusión la convierte en un clásico de la literatura latinoamericana de fines de siglo, resulta todavía más pertinente en el contexto del *Künstlerroman*. El proceso de adiestramiento artístico implica también la búsqueda de modelos literarios que, hablando de lo particular (lo argentino, lo guatemalteco), trascienden las problemáticas provincianamente locales y consiguen mentar lo “local” en su sentido amplio, es decir en su conexión con procesos globales y, por lo tanto, de interés general.

El segundo epígrafe pertenece a Salman Rushdie: “Para entender una vida hay que tragarse el mundo”. Éste sintetiza la idea que subyace a la reconstrucción de una biografía (la de Valenti) a través de una multiplicidad de voces, e insiste en la noción de que lo particular/local está indisolublemente ligado con lo general/global. Además, citar a Rushdie supone hacer referencia al intelectual poscolonial, al lugar que éste ocupa tanto en su país de origen como en el de su asentamiento, y privilegiar la sensibilidad migrante y la hibridez cultural.⁸ De modo que, aludiendo a Piglia y citando a Rushdie, el texto reflexiona sobre la inserción del artista periférico, una inserción doble que lo liga de maneras más o menos conflictivas con la periferia, pero que se resuelve por su aceptación en los centros.

En mi opinión, ésta explica el optimismo general de los relatos pese a girar en torno al suicidio: en definitiva, se narra la historia de dos inserciones artístico-culturales exitosas, cuyo éxito sólo puede calibrarse en el espacio transnacional. En el caso de Valenti, se trata del inmigrante italiano-francés-guatemalteco que retorna a París, el ombligo del mundo,

insertándose sin dificultad entre sus pares y mentores artísticos (como el texto da a entender a partir de las perspectivas de Picasso, Sabartés, Van Dongen y Magritte sobre Valenti). Del mismo modo, está vinculado en Guatemala con las élites liberales que detentan el poder económico (burguesía cafetalera [Halfon, 2003: 26]) y político (31-33); éstas aseguran al artista un espacio de inserción si bien al servicio de esas élites. En el caso del escritor de “Saturno”, el rechazo social y su aislamiento se ven compensados por el mensaje que la voz narrativa en tercera persona repite una y otra vez: el conflicto del escritor guatemalteco es universal; el escritor encuentra a sus pares entre los consagrados de la literatura mundial.

Por último, me referiré al tercer elemento del marco de la novela, las fotografías y las reproducciones. La inclusión de este material visual se vincula exclusivamente con “Esto no es una pipa”. Por un lado, proporciona una estructura de contención, similar a la del *Künstlerroman*, de modo que la lectura puede organizarse como un ida y vuelta de las palabras a las imágenes. Estas constituyen anclajes o zonas de reposo en un texto exigente desde el punto de vista de la técnica literaria. Así, cumplen una función didáctica, facilitando la visualización de referencias y descripciones (43-45), y difundiendo además la obra de Valenti. La necesidad de incluir las reproducciones del artista guatemalteco parece motivada en parte por el lector al que la novela se dirige: editada por Alfaguara, apuesta a un público hispanohablante amplio (no exclusivamente guatemalteco), que presumiblemente desconoce la obra de Valenti y requiere de esta información para decodificar la *ékfrasis*.

Por otro lado, la fotografía y las reproducciones, seguidas del “Índice de obras”, enfatizan el aspecto histórico del texto, exhibiendo y a la vez cuestionando un posible pacto de lectura realista. La fotografía de Valenti que precede al texto es consumida como hecho “real” o “histórico”; lo mismo ocurre con las reproducciones que interpelan al texto en una especie de *postscriptum*: ¿quiere decir que los catorce capítulos que forman el cuerpo del relato deben entenderse como hechos “reales”? ¿O más bien es preciso dudar de la “realidad” histórica de ciertos documentos históricos, como las fotografías? Cuestionamientos de este tipo son frecuentes en la novelística considerada posmoderna; Linda Hutcheon los califica de “metaficción historiográfica” y sugiere que

“ [...] to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological [...] . The problematizing of the nature of historical knowledge [...] points both to the need to separate and to the danger of separating fiction and history as narrative genres [...]. Novels [...] incorporate social and political history to some extent [...]; historiography, in turn, is as structured, coherent, and teleological as any narrative fiction [...] . Both historians and novelists *constitute* their subjects as possible objects of narrative representation.” (1988: 110-111)

La novela de Halfon problematiza tanto la naturaleza del conocimiento histórico como la teleología de la organización cronológica a través del uso estructurador del diálogo. En “Esto no es una pipa” se combinan dos variedades de lo que Mijail Bajtin (1984) denomina “discurso de doble voz” (189): la “narración de un narrador” (190) y el “diálogo oculto”

(197). Para Bajtin, el discurso de doble voz es aquél que deja aparecer dos intenciones semánticas o dos voces en su superficie. En este marco, la narración de un narrador

“ [...] functions as a compositional substitute for the author’s word [...] . [S]omeone else’s verbal manner is utilized by the author as a point of view, as a position indispensable to him for carrying on the story.” (1984: 190-191)

Con frecuencia, este tipo de discurso tiene una orientación oral. En la variedad del diálogo oculto, el otro discurso ejerce su influencia desde el exterior, como una conversación en la que

“[t]he second speaker is present invisibly, his words are not there, but deep traces left by these words have a determining influence on all the present and visible words of the first speaker.” (197)

Cada uno de los catorce capítulos de la primera parte de la novela se construye como la narración de un narrador que responde a la interpelación invisible de un interlocutor ausente. El tono predominantemente oral de los fragmentos sugiere la recolección testimonial de datos, en este caso centrados en la vida y en el suicidio de Valenti. A su vez, cada narrador da paso a otras voces a través del discurso directo libre –los acontecimientos del tiempo del relato son en general referidos por medio del discurso objetivado– de modo que el diálogo funciona como una estructura de cajas chinas.

Articulada con el procedimiento del diálogo, esta estructura de cajas chinas resulta en un peculiar manejo del tiempo. El presente desde donde cada narrador enuncia se mantiene indeterminado, sólo mensurable con relación a los ejes del tiempo del relato. Quiere decir que, para armar la secuencia cronológica de los acontecimientos, el lector debe avanzar y retroceder en el tiempo narrado, aceptar la indeterminación del presente y realizar inferencias. A su vez, cada capítulo conforma una unidad temporalmente autónoma. Parte del enigma compositivo consiste en definir las relaciones temporales de un fragmento con los demás, y cómo se vincula con el eje temporal predominante (el suicidio de Valenti). De modo que el tiempo no fluye sino que se construye a la manera cubista, noción que el texto explicita como una de sus múltiples claves estéticas (Halfon, 2003: 50-51, 55-56, 63, 68-69): así como el cubismo trabaja la descomposición del objeto en el espacio, acá se fractura la categoría del tiempo. A la necesidad de rearmar el espectro temporal se suma la de identificar la voz que en cada caso narra, a partir de los indicios que se deslizan en el diálogo referido. Aunque en algunos capítulos el narrador se presenta a sí mismo de manera directa (21, 25), en la mayoría de los fragmentos la información sobre la identidad del yo surge en el contexto del diálogo. Dado que el procedimiento del discurso directo libre suprime las intervenciones del narrador que clarificarían el vínculo enunciado/interlocutor, el texto requiere una lectura activa que permita articular la pluralidad de voces y evitar el naufragio del yo en la indiscriminación.

Por medio de la pluralidad de voces narrativas y del uso intensivo del discurso directo libre, el texto explora las circunstancias de la enunciación, representándolas, multiplicándolas y desglosándolas. Uno de los efectos de esta exploración es el enrarecimiento de la enunciación: al igual que en la pintura de Magritte, se cuestiona la capacidad de los

deícticos de señalar directamente la realidad extratextual. Al enfatizar y exhibir las convenciones que sostienen el código del lenguaje – yo’, ‘aquí’, ‘hoy’– el texto apunta a la enunciación representada, haciendo elocuente el vacío que rodea al sujeto, al tiempo y al espacio de la enunciación. El juego de las referencias intratextuales, por medio de las que los fragmentos se remiten los unos a los otros (49, 64; 92, 39; 97, 21) y una parte de la novela reenvía a la otra (37, “Saturno”), da cohesión al relato, presentándolo como una totalidad integrada. El texto funciona como una caja de resonancia, sin por eso disolver los vacíos de información entre los fragmentos.

En “Saturno”, el cuestionamiento de las circunstancias de la enunciación surge de una estrategia narrativa opuesta. A partir del formato epistolar –en el que la voz narrativa en primera persona asume el control monológico, dirigiéndose al receptor en una variante del diálogo oculto,– el texto se desliza al quiebre del monologismo. La voz (presumiblemente la del yo epistolar) que en tercera persona narra las circunstancias de la vida y de la muerte de escritores suicidas, se abre al juego polifónico (119). Esta liberación del control monológico, que en el texto coincide con el tránsito de la tercera a la primera persona narrativa, supone tanto el desquiciamiento del yo como una rebelión frente a la autoridad paterna (128). Desde el punto de vista del procedimiento literario, el discurso directo libre sustituye progresivamente el control monológico de la carta; y, al igual que en “Esto no es una pipa”, el lector debe dilucidar la identidad de los interlocutores. El enrarecimiento de las circunstancias de la enunciación, aquí del sujeto que enuncia, es también perceptible en la indeterminación del nombre del yo epistolar, pese a referirse explícitamente a su actividad (121-122), y aludir al contexto guatemalteco como espacio de la enunciación (126-127). Asimismo queda indeterminado el tiempo preciso de la enunciación, que debe inferirse como posterior a 1999 por la referencia al suicidio de José Goytisolo (117).

¿Cuál es la relación entre “Esto no es una pipa” y “Saturno”? Propondré dos respuestas complementarias, vinculadas con el doble enfoque que anima mi análisis: el aspecto autorreferencial y la relación texto-contexto. Pensando en la novela como una unidad que remite a sí misma, es posible entender las dos subunidades que la constituyen a la manera de estudios, como los pictóricos, sobre un tema común, en este caso el suicidio en el joven artista. Así, la historia de Valenti básicamente examina la temática desde un tiempo posterior al suicidio y desde una perspectiva externa, la de los “otros” que rodearon al artista (haciendo un uso paradójico de la primera persona narrativa); la importancia de la madre, cuya voz es la única voz femenina que asume la narración (capítulo XI) contrasta con la ausencia del padre. En “Saturno”, por el contrario, el relato se organiza a partir de un eje temporal anterior al suicidio del escritor (que queda indeterminado). Anclado inicialmente en la voz narrativa del protagonista (que permite discriminar entre la historia del “yo” epistolar y la de los “otros”, narrada en tercera persona), el discurso absorbe progresivamente a éstos últimos para integrarlos a la voz del yo, de modo que el procedimiento literario acompaña el proceso de autoformación del escritor. La omnipresencia de la figura paterna contrasta con su ausencia en la primera parte de la novela, y se vincula con la serie temática de la firma y del nombre propio que respuntea ambos textos (Valenti no firma sus cuadros porque su obra es su nombre propio; las cartas del padre en “Saturno” son únicamente un cheque con su firma).

Por otro lado, desde el punto de vista de la relación texto-contexto, ya he mencionado que la novela establece un diálogo entre dos períodos históricos que constituyen momentos diversos de la articulación de la sociedad guatemalteca con el modelo liberal. En su primera fase (1870-1929), el liberalismo buscó crear las condiciones necesarias para el desarrollo de una economía de exportación, basada en el café y en el banano, eliminando el poder económico y político de la Iglesia, desestructurando las comunidades indígenas y afianzando el poder central sobre el regional (Taracena, 1994: 168). El crecimiento económico tuvo un alto costo político y social: sustentado en una distribución muy desigual del ingreso, beneficiaba a los terratenientes, empresarios, comerciantes y funcionarios en desmedro de las clases bajas e indígenas, excluidas de la vida política y cultural. El resultado fue la creación de una economía dependiente del mercado mundial, apareada con un mercado interno débil, y subordinada culturalmente al modelo europeo. La actividad intelectual y el sistema educativo coadyuvaron a la consolidación del Estado. Según Arturo Taracena, para las élites liberales la integración de la sociedad en el mercado mundial era más importante que la construcción de una sociedad internamente integrada:

“Esta doble enajenación frente a la cultura externa y la interna se tradujo en un sentimiento de inferioridad hacia el mundo desarrollado y un sentimiento de superioridad hacia las clases subalternas urbanas y rurales.” (1994: 173)

“Esto no es una pipa” ejecuta la recreación de este horizonte socio-cultural, en el cual el proyecto político y económico de las élites da cabida al desarrollo artístico. El sistema de referencias culturales en la novela da cuenta no sólo de la formación de Valenti en Europa sino de la de todo un grupo de pintores, quienes llevarán a cabo la modernización cultural, introduciendo las ‘novedades’ metropolitanas en la periferia (Halfon, 2003: 37, 38, 83).

En “Saturno”, por el contrario, se alude oblicuamente a la articulación de la sociedad guatemalteca con el proceso de globalización neoliberal. El presente del relato coincide con un tiempo posterior a 1999, es decir, se proyecta en la Guatemala de posguerra: recordemos que en mayo de ese año fueron rechazadas por consulta popular las reformas a la Constitución negociadas en el marco de los Acuerdos de Paz y, en noviembre, llega al gobierno el partido político del genocida Ríos Montt, elegido democráticamente.

Susanne Jonas (2000) denomina “paz neoliberal” o “paz internacionalista liberal” la coyuntura que enmarca el proceso guatemalteco: ‘paz’ entendida como ausencia de conflicto armado para promover rápidamente un gobierno democrático y la economía de mercado (412). Este proceso contó con el apoyo de las Naciones Unidas y de los sectores privados guatemaltecos modernizadores, que se encontraban afectados por el conflicto, aislados de los procesos de globalización (acuerdos de libre comercio, inversión extranjera), e interesados en el financiamiento internacional prometido tras la firma para “aumentar su ventaja sobre las fuerzas oligárquicas, reaccionarias y antinegociadoras, sin renunciar a sus privilegios esenciales” (Jonas, 2000: 122).

En “Saturno”, la figura autoritaria y tiránica del padre, que pretende no sólo reprimir sistemáticamente todo tipo de expresión por parte de su hijo (Halfon, 2003: 118) sino también negarla (121-22; 127-28) y, sobre todo, vengarse de él (115-16, 134), alude a la relación del Estado guatemalteco, las élites económicas y políticas, y los intelectuales. ¿Por

qué la necesidad de vengarse y por qué el cambio drástico entre el horizonte promisorio de principios de siglo –en que el proyecto de las clases dirigentes daba cabida al intelectual– y la fractura de toda vinculación posible a fines de siglo? Pienso que este divorcio entre las élites y los intelectuales puede explicarse como uno de los efectos indirectos del liberalismo. Este permitió la conformación de la clase media, de la que surgieron los intelectuales que apoyaron la Revolución de Octubre y participaron en los procesos reformadores o revolucionarios posteriores (la ‘década revolucionaria’ entre 1944 y 1954, y la insurgencia armada partir de 1960). En el universo narrativo, el metafórico divorcio entre padre e hijo no se cancela ni con la muerte biológica del padre (134) ni con la ritualidad hipócrita de su funeral, que el narrador describe como “el acto final de una comedia negra” (135). Análogamente, la firma de una paz burocrática cuyos acuerdos no llegan a ratificarse, evidencia la falta de voluntad política de efectuar un cambio verdadero.

Según el texto de Halfon, el intelectual perteneciente a las capas medias altas que no está al servicio de ellas parecería tener dos opciones, ninguna de las cuales supone su inserción en el campo intelectual local o el desarrollo de éste. La primera consiste en suicidarse, o sea abandonar la escritura –Ya no escribiré más” (137)–; la segunda es exiliarse en las tradiciones foráneas, disolviendo su voz particular en la “sinfonía de voces” (137). La posibilidad no contemplada es la de perseverar en el propósito de “ganarse la vida escribiendo” (122), es decir, conquistar espacios de poder contra el desdén de las élites y diseñar una nueva función social para el intelectual. Así, esa doble opción que para mí propone el texto (y lo que ella excluye) evoca la crisis de la función del intelectual en el marco de la globalización neoliberal: más que consolidar el campo local, el texto parecería apostar por la integración del escritor en espacios transnacionales.

Contradiendo la orientación de la trama, que enfoca en la personalidad de un pintor y la de un escritor para reconstruir la subjetividad artística en dos momentos precisos de la historia guatemalteca del siglo XX, el discurso de *Esto no es una pipa, Saturno* fisura la representación unívoca de la subjetividad e interroga los conceptos de universo discursivo autónomo y de referente estable. El texto inscribe la aventura del yo de la enunciación: un yo primero multiplicado y problematizado por medio del diálogo, y luego porosamente abierto al juego polifónico. El verdadero desenlace de su aventura consiste en liberarse del control monológico, desenlace – si bien promisorio – amenazado, como los protagonistas de la novela, por la ceguera, la locura o la autodestrucción.

© [Claudia García](#)

Bibliografía

[arriba](#)

Arias, Arturo, 1997: *Itzám Na*. Guatemala: Editorial Universitaria.

Balderston, Daniel, 2000: “El significado latente en *Respiración artificial*”, en: Fonet, Jorge (ed.), 2000: *Valoración múltiple de Ricardo Piglia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 171-178.

Bakhtin, Mikhail, 1984: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barthes, Roland, 1976: *S-Z*. Paris: Éditions du Seuil.

Blandón, Eduardo, 2004: “Eduardo Halfon: *El ángel literario*”, en: *La hora*, 9-16 de junio. http://www.lahora.com.gt/04/07/12/paginas/cult_1.htm#n6

Calinescu, Matei, 1987: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP.

Carrera, Margarita, 2003: “Revelaciones: Halfon y el suicidio”, en: *Prensa Libre*, 9 de junio. http://www.prensalibre.com/pl/2003/junio/09/lectura_cult.html

Carvajal, Alfonso, 2007: “El cuento también cuenta. Los efectos del 39”, en: *ElTiempo.com*. http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/otros/columnistas/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR-3803627.html

Flores, Marco Antonio, 1976: *Los compañeros*. México: Joaquín Mortiz.

Fonet, Jorge (ed.), 2000: *Valoración múltiple de Ricardo Piglia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Foucault, Michel, 1982: *This is not a pipe*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

García, Claudia, 2005: *Literatura testimonial indígena en Guatemala (1987-2001): Víctor Montejo y Humberto Ak'abal*. Tesis doctoral inédita. University of Florida.

Guerrero, Gustavo, 2002: “Conversación con Rodrigo Rey Rosa”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 624: 103-108.

Halfon, Eduardo, 2003: *Esto no es una pipa, Saturno*. Guatemala: Editorial Santillana.

Halfon, Eduardo, 2004: *El ángel literario*. Barcelona: Anagrama.

Halfon, Eduardo, 2007: *Siete minutos de desasosiego*. Bogotá: Panamericana.

Harkness, James, 1982: “Translator's Introduction”, en: Foucault, Michel, 1982: *This is not a pipe*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1- 12.

Hutcheon, Linda, 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.

Jiménez, Reynaldo, 1986: “Don Segundo: razón y signo de una formación narrativa”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 432: 71-83.

Jiménez Ardón, Gerardo, 2004: “Y sin embargo, escriben. Las nuevas voces de la narrativa guatemalteca”, en: *Revista Domingo. Revista semanal de Prensa Libre*, 11 de abril. <http://www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/domingo/pdfs/do110404pdf>

Jonas, Susanne, 2000: *De centauros y palomas: el proceso de paz guatemalteco*. Guatemala: FLACSO.

Krishnaswamy, Revathi, 1995: “Mythologies of Migrancy: Postcolonialism, Postmodernisms and the Politics of (Dis)location”, en: *Ariel: A Review of International English Literature*, 26/1, January: 125- 146.

Lemus, Juan Carlos, 2005: “De la milicia a la poesía”, en: *Revista D. Semanario de Prensa Libre*, 27 de febrero. <http://www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2005/febrero05/270205/cultural.s.html>

Manrique Sabogal, Winston, 2007: “Reportaje: Verbo Sur. Nómadas literarios”, en: *Elpais.com.Babelia*, 8 de septiembre. http://www.elpais.com/articulo/semana/Nomadas/literarios/elpepuculbab/20070908elpbbabese_4/Tes

Méndez Vides, Adolfo, 2007: “Siete minutos de desasosiego”, en: *elPeriódico*, 14 de agosto. <http://www.elperiodico.com.gt/es/20070814/12/42533>

Paquet, Marcel, 2000: *René Magritte, 1898–1967: Thought Rendered Visible*. Köln, New York: Taschen.

Perdomo Orellana, José Luis, 2004. “Entrevista. ‘Soy guatemalteco pero no lo soy’”. En: *Prensa Libre*, 4 de mayo 2004. <http://www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/domingo/2004/mayo04/230504/entrevista.html>

Piglia, Ricardo, 2000: *Respiración artificial*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas. [1a ed. 1980]

Rodríguez Fontenla, María de los Angeles, 1996: *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa española*. Kassel: Universidad de Oviedo.

Taracena Arriola, Arturo, 1994: “Liberalismo y poder político en Centroamérica (1870-1929)”, en: Acuña Ortega, Víctor Hugo (ed.): *Historia general de Centroamérica. Las repúblicas agroexportadoras*. Tomo IV. San José, Costa Rica: FLACSO, 167- 253.

Varsamapoulou, Evy, 2002: *The Poetics of Künstlerroman and the Aesthetics of the Sublime*. Great Britain: Ashgate.

Obras pictóricas

Goya, Francisco de: *Saturno*. Museo del Prado, Madrid.

“Goya. Pinturas negras”, 8 de julio de 2006. <http://nochetototem.com.ar/galeria/GOYA.htm>

Magritte, René: *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (CA).

Magritte, René: *Les deux mystères*. Galerie Isy Brachot, Brussels.

Notas

[arriba](#)

[vuelve](#) **1.** “Esto no es una pipa” está dividida en catorce capítulos breves, cada uno de los cuales se inspira en un cuadro de Valenti, reproducidos al final de esta primera parte; la numeración y los títulos de cada capítulo coinciden con los de las reproducciones. Si bien la ékfrasis como procedimiento de estructuración es evidente, la vinculación entre las imágenes visuales y el texto es laxa. La trama se basa en un hecho histórico, el suicidio de Valenti en París en 1912, a los veinticuatro años de edad. Cada capítulo es narrado en primera persona por una figura histórica diferente, guatemalteca (como, por ejemplo, Carlos Mérida, Rafael Arévalo Martínez o el mismo Carlos Valenti) o extranjera (Diego Rivera, Pablo Picasso, Kees Van Dongen, René Magritte, etc.), la cual aporta su versión de las razones del suicidio de Valenti o un aspecto iluminador sobre su vida. El texto desarrolla el proceso de formación artística del protagonista, la que resulta en cierto modo determinante de su suicidio: Valenti, afectado de ceguera diabética, no concibe vivir sin su arte. Por el contrario, “Saturno” (la segunda parte del texto) constituye una unidad no articulada en capítulos: la carta de un escritor joven a su padre. La figura tiránica y represiva del padre, su distancia emocional y su desinterés por la actividad literaria del hijo determinan una obsesiva reflexión de éste último sobre el suicidio, y sobre el papel que el suicidio cumple en la formación y en la obra de grandes escritores de la literatura universal. La discriminación entre la voz narrativa en primera persona que escribe la carta y la voz en tercera que narra los suicidios de escritores consagrados, tajante al comienzo del texto, da paso paulatinamente a las voces de esos mismos escritores enunciadas en primera persona.

Si para el joven es imposible realizarse como escritor en el ámbito guatemalteco, por el rechazo que la burguesía adinerada –como su padre– manifiesta frente a los literatos; y si su identidad judía le resulta conflictiva tanto consigo mismo como en su medio social, la idea del suicidio resulta doblemente seductora aunque su ejecución queda indeterminada. Como acto concreto, el suicidio permite fugarse de la frustración del entorno, si bien a costa de la autoanulación; como motivo escriturario, permite entablar un diálogo con la tradición literaria universal, liberando al escritor de su aislamiento.

[vuelve](#) 2. El *Künstlerroman* es un subgénero del *Bildungsroman*. María de los Angeles Rodríguez Fontenla señala que el *Bildungsroman* clásico se organiza narrativamente alrededor del conflicto entre el yo y el mundo, a partir del cual el “protagonista, actor y receptor de su propio proceso formativo [...] obtiene, por autoconciencia, un conocimiento de sí mismo” (1996: 52). El género nace a fines del siglo XVIII en Alemania durante el auge del romanticismo, considerándose que el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe es su prototipo o modelo. El protagonista del *Bildungsroman* combina elementos de la alegoría moral, cuyo héroe debe distinguir entre las caretas del vicio y de la virtud, y del héroe renacentista que busca su realización personal; la novela picaresca y la autobiografía romántica constituyen antecedentes del género (Jiménez, 1986: 72). Son características del género la ausencia de un final armónico entre las necesidades del individuo y las demandas utilitarias de la sociedad (Rodríguez, 1996: 53), y una estructura bipolar, constituida por un iniciador y un iniciado (Jiménez, 1986: 73). El subgénero del *Künstlerroman* surge también en Alemania, en estrecha relación con el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, diferenciándose del *Bildungsroman* porque su protagonista es un artista, o sea un tipo especial de individuo en el sentido romántico del término. La novela *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis establece el subgénero como específicamente romántico a comienzos del siglo XIX, elaborando una respuesta en contra de la novela de Goethe. Para Evy Varsamopoulou (2002), el *Künstlerroman* despliega una imagen del artista “as an individual who resists being socialized as a ‘useful’ or ‘productive’ socio-economic contributor who merely ‘fits into’ his community” (xii). Además, otorga una nueva importancia al motivo del viaje si bien también el discurso del *Bildungsroman* suele estructurarse como un “continuo movimiento hacia la madurez del héroe” (Jiménez, 1986: 78).

[vuelve](#) 3. Hutcheon define la metaficción historiográfica como aquella que primero establece y luego cruza los marcos narrativos diferenciados de la ficción y de la historia, “positing both the generic contracts of fiction and of history [...] . The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both ‘authentic’ representation and ‘inauthentic’ copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality” [...] . (109-10).

[vuelve](#) 4. Es preciso indicar el sentido complejo de la identidad periférica de Valenti, nacido en París, hijo de padre italiano y de madre francesa, y criado en Guatemala. En el capítulo VIII, se señala que Valenti “no parece guatemalteco” y desconoce el arte étnico maya (Halfon, 2003: 62), pero en una ratificación de cosmopolitismo, el personaje afirma que “[I]a patria [...] está en todas partes” (62). Esta afirmación identitaria debe verse a la luz de la que abre el texto, desde la perspectiva de Carlos Mérida (“Soy guatemalteco, una

mezcla de español e indígena” [19]); y de la problemática identitaria que, en “Saturno”, cierra la novela: la identidad inmigrante árabe-judía del protagonista como núcleo conflictivo. En los tres personajes se articulan distintas facetas de la identidad periférica guatemalteca, siempre percibida desde la perspectiva ladina de clase media alta.

[vuelve](#) **5.** La noción del arte como actividad autónoma o sin propósito está ya presente a fines del siglo XVIII en el pensamiento de Kant; en los años treinta del siglo siguiente, en Francia surge la idea de la belleza desvinculada de todo fin utilitario y de lo feo como contraparte de lo útil, que se condensaría en el lema “épater le bourgeois” (Calinescu, 1987: 45).

[vuelve](#) **6.** Ver, para el desarrollo de la misma idea, es decir la presencia de la periferia en la cultura alta europea (el diálogo entre ambas), el relato de Humberto Ak’abal “El Picasso que me espantó” (García, 2005: 86-89).

[vuelve](#) **7.** “Each element of ‘This is not a pipe’ could hold an apparently negative discourse –because it denies, along with resemblance, the assertion of reality resemblance conveys – but one that is basically affirmative: the affirmation of the simulacrum, affirmation of the element within the network of the similar.” (Foucault, 1982: 47).

[vuelve](#) **8.** Revathi Krishnaswamy (1995) se refiere a Rushdie como uno de los voceros más destacados de la inmigración permanente, “who have been elevated by global media-markets and metropolitan academies as the preeminent interpreters of postcolonial realities to postmodern audiences”. (127) Para Krishnaswamy, este nuevo tipo de intelectual del Tercer Mundo, “cross-pollinated by posmodernism and poscolonialism”, se comporta como un migrante que, “having dispensed with territorial affiliations, travels [...] through the cultures of the worlds bearing only the burden of a unique yet representative sensibility” (125). Sin embargo, la postura crítica (e irónica) de Krishnaswamy acerca de este tipo de intelectual no es la que se desprende de la novela de Halfon, en mi opinión seducida por esa “mitología migrante” formulada precisamente por Rushdie (126). Incluso los datos biográficos de Halfon que aporta la tapa subrayan los puntos de contacto entre la vida del escritor con la “sensibilidad migrante” (estudios universitarios en Estados Unidos y en Guatemala, inserción laboral en Guatemala, obra publicada en el país y en el extranjero).