

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

LA CARTA COMO HERRAMIENTA DE LA LITERATURA DE MASAS E
INTRIGA POLICIAL EN ROSAURA A LAS DIEZ DE MARCO DENEVI

Trabajo de Seminario para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Letras Hispánicas con
Mención en Literatura

Alumna: Paula Antilao Jiménez
Profesor guía: Guillermo Gotschlich

Santiago de Chile
2005

Índice

páginas

Mirada preliminar

2

| | |
|---------------------------------------|----|
| 1.1 Súbgeneros que conforman la trama | 3 |
| 1.2 La novela policial | 4 |
| 1.3 La novela rosa | 8 |
| 1.4 Lo romántico e intertextual | 9 |
| 2. La enunciación | 10 |
| 3. La carta | 12 |
| 3.1 Estructura de las cartas | 15 |
| 4. Las declaraciones | 19 |
| 5. La historia | 29 |
| 6. Lo grotesco | 36 |
| Observaciones concluyentes | 44 |
| Bibliografía | 47 |

Mirada preliminar

La siguiente exposición tiene como fin, plantear una investigación que desentrañe la relación existente entre la novela hispanoamericana contemporánea y la literatura de masas.

Situación por la cual es estudiado el texto **Rosaura a las diez** de Marco Denevi, el cual contiene en su discurso el valor representativo y textual de la inserción de los géneros menores, y su consecutiva inducción al planteamiento de una nueva estructura discursiva, es decir, diferente a la literatura canonizada.

A grandes rasgos, **Rosaura a las diez** desarrolla un modo de representación de lo grotesco,

enmascaramiento y vacío de la identidad de los personajes, despersonalización del narrador,

entre otros. Por ello se estima como un ejemplar característico de la novela hispanoamericana

contemporánea. Fuente original y primaria de la investigación por realizar.

La matriz o estructura que el trabajo expone, se basa en la inserción de la carta como herramienta

de la literatura de masas e intriga policial, la cual desencadenará en la trama de la novela

todo un modo de representación por aclarar, debido a que la disposición de las cartas, como se observará, incluye una serie de otras formas narrativas por clasificar.

De este modo, las líneas de la investigación recaerán en la exposición de los géneros presentes

en la novela **Rosaura a las diez**, para continuar con la estructura de la trama, de la que se

extraerá el propósito de la exposición: Validar la implementación de los medios masivos dentro

de la literatura contemporánea de hispanoamérica.

La opinión, es una posibilidad a la que accedemos todos los seres humanos que deseamos hacer ejercicio de ella. Ya sea en literatura, tendencias, polémicas, o en cualquier tipo de manifestación de cultura a la cual nos podamos asir. Hecho que calza perfectamente dentro del marco novelístico. Objetivado lo anterior, topamos con el obstáculo mayor; que es el qué

opinar en torno a una determinada obra, pues lo que para unos corresponde a un dogma incuestionable, para otros resulta ser nada más que una banalidad. Debido a lo cual las opinio-

nes vertidas en un tema, cualquiera que éste sea, son siempre responsabilidad de quienes las emiten, pero en otras ocasiones, las obras concitan tal concenso que es ineludible llegar a un

acuerdo obtenido del sustrato de las mismas, en la matriz parecida a la que desea proyectar la

intuición del creador.

Tal excursión me permite partir con el beneficio de la duda, vertido en una serie de suposicio-

nes, que es de esperar se conviertan en aseveraciones convincentes en el tema que se tocará a continuación.

1.1 Subgéneros que conforman la trama

De la obra **Rosaura a las diez**, podemos decir tanto como en El Quijote o como en un epigrama de Cardenal (en cuanto a extensión, claro está), ya que de estas obras e incluso de tan

sólo una palabra de las citadas, es posible realizar una investigación extensa, o en su defeción se acotará también con silencio. Por lo tanto, no se debe subestimar ninguna apreciación,

ya que cualquiera de ellas cooperará con los pasos de la investigación.

Expongo lo anterior porque, **Rosaura a las diez** puede ser clasificada en diferentes

3

subgéneros; evento comprensible si atendemos a la incorporación de los géneros masivos en las obras de los autores adscritos al "Boom" hispanoamericano contemporáneo, quienes presentan un nutrido contingente de categorías escriturales.

Es así, que la primera clasificación o estructuración novelística que encontramos para la novela, corresponde a la -novela policial-, aunque también comprende características que pertenecen de modo parcial a la *novela rosa*, al *folletín* e incluso al discurso de la *novela romántica*, entre otras. De modo que, es fundamental no desestimar ninguna de las clasifica-

ciones nombradas, pues **Rosaura a las diez**, está pigmentada muy suavemente por aquellos tonos. Sin embargo, sería un error encasillarla en alguna de las posibilidades de modo tan apresurado. Por lo que buscaremos la mejor opción en vías de su futura clasificación, para lo

que serán utilizados los mismos recursos de los subgéneros presentes en la novela.

1.2 La novela policial

La novela policial en general, consta de elementos como: la muerte, investigación, intriga, víctima y victimario. Estos elementos condimentan la estructura de **Rosaura a las diez**, pero

no se comportan fielmente a los parámetros de la novela de corte policíaco, ya que, subvierten el modo de operación de los mismos en la trama de la novela, por lo tanto, sólo encontra-

mos una reacomodación de los tópicos policiales, más que un paralelismo innegable.

"La novela policial parece una película proyectada al revés: toma el tiempo de adelante

hacia atrás e invierte la cronología [...] parte de un acontecimiento que es un desenlace, y con

este dato se remonta en busca de las causas que precipitaron la tragedia". (1)

(1) Petsch Robert, "Naturaleza y formas del arte narrativo". En Uribe E., Juan, "La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento", Santiago, Universitaria 1959.

4

Rosaura puede parecer una película intervenida en su cronología. No obstante, Milagros Ramoneda, no parte con un desenlace a modo de crónica en su declaración. Y aún cuando su

discurso corresponda a la declaración policial, Milagros no hace más que relatar la vieja his-

toria de uno de los huéspedes de su honrada casa; suceso que desestabiliza los márgenes primarios del tipo de creación de la novela señalada.

Debido a que la declaración debe ser un testimonio fidedigno y acotado de lo ocurrido, efec-

tuado por un agente ecuánime y objetivo en cuanto a los comentarios, Milagros no calza en dichas características, de por sí las invierte, pues ella es un personaje con una visión parcial, cargada de contenidos sentimentales respecto a los sucesos. Se adentra en la historia total de

la vida de Camilo Canegato, sin reservarse críticas y favoritismos. Hecho parecido al que se registra en la declaración de David Réguel, quien deja entrever en sus palabras un dejo de resquemor en contra del inculpado. Asimismo acontece en la declaración espontánea y confi-

dencial de la señorita Eufrosia Morales, la que da por iniciada su cátedra con datos que desa-

creditan las identidades de los huéspedes de la pensión. En definitiva, ninguno de los personajes nombrados cumple estrictamente con lo convenido en el marco de la novela policial.

Sin embargo, los personajes señalados, calzan con un perfil detectivesco, sobre todo

Eufrosia y Réguel, quienes en tanto los otros huéspedes de La Madrileña se encuentran alen-

tando los amores de Camilo y Rosaura, Eufrosia y David vigilan en forma persistente las acciones de todos los otros testigos, con el fin de revelar recuerdos indispensables al momen-

to de llenar vacíos en el enredo.

5

Para continuar con la novela policial, ésta: "No es en modo alguno un relato, sino una deducción; no se trata de contar un cuento, sino de exponer el trabajo que reconstruye el hecho" (2) Aseveración, que nuevamente se ve subvertida en la novela de Denevi, puesto que

Rosaura a las diez, no es la convocatoria a un evento de deducciones netas, sino que corres-

ponde a la construcción de *identidades en una historia*; identidades enmascaradas, deseosas de ser oídas por alguien, que por doble partida somos los lectores y el receptor interno, que es

el -investigador-. Así personajes como los destacados, se perfilan como sujetos pensantes, que plantean antecedentes decisivos en cuanto a la "procesión" de toda la pensión a causa de

la novedad que significó el idilio de un sujeto menospreciado por su ambiente.

Del mismo modo, otros argumentos hacen aprehender a la novela **Rosaura a las diez** como

una novela de investigación policíaca. Caso de lo *irónico*, que actúa en la estructura de la no-

vela la cual hace coincidir ciertos sucesos analogables como: paralelo entre la tía vieja y Rosa

Chinca, las fugas de Rosaura de manos del Turco Estropeado y del enlutado, la llegada de

Rosaura a la pensión a las diez, entre otras; que conforman ironías implícitas, es decir, que actúan en lo connotable del discurso, pues las implícitas son recreadas por los propios personajes; que pertenecen a un tipo de humor negro, el cual enfatiza un carácter sarcástico de lo que rodea la cotidianidad de La Madrileña. Tal ironía, manifiesta un toque de dispersamiento en el transcurso del discurso, lo que hace centrar la atención en ciertos pormenores insignificantes, en desmedro de la captación de información importante.

El *humor* es otro de los factores significativos en la novela policial, el cual sirve como

(2) Lain Entralgo, Pedro, "La novela policíaca". En Uribe E., Juan, "La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento", Santiago, Universitaria 1959

6

medio de intromisión en la configuración de los personajes. Suceso patente en los discursos que crean los personajes, en las declaraciones por ejemplo. El humor se convierte en una herramienta de acercamiento, es decir, que por medio de la risa, ironías, sarcasmos, etc.

accedemos al significado real de la risa. Así ya no nos reímos de David Réguel por anteojudo

ni de Eufrasia por sus manías, sino que por las palabras desentrañamos la dolorosa humorada

de sus existencias y de su necesidad imperiosa por ser oídos. Por tanto el humor, acerca a la real causa de autoconfiguración de identidades resentidas por sus frustraciones, temores, etc.

Con el fin de cerrar con el círculo de algunos de los elementos de la novela policial, que observamos en **Rosaura a las diez**, debemos atender al motivo de la muerte, el que se difu-

mina como un gran espectáculo de lo imprevisto. En la novela de Denevi, el motivo de la muerte encauza la historia, ya que por la muerte de Rosaura se prefiguran las declaraciones y

la exposición del submundo que significa la pensión. No obstante, el gran tema que se

pose-

siona de la novela, es el del amor. Amor como motor de las creaciones de los declarantes, del sentimiento descubierto hacia Matilde.

En consecuencia, tales elementos respaldan la configuración de **Rosaura a las diez** con ciertas herramientas y medios de la novela policial, aunque no pertenece a un ejemplar proto-

típico de la novela policial, por carecer de una sujeción estricta de aquella clasificación. De modo que es más apropiado hasta este momento; ponderar a la novela de Marco Denevi, como una novela que contiene moldes y estructuras de la novela policial, pero de manera subvertida por lo antes señalado.

7

1.3 La novela rosa

Por otro lado, la concepción de **Rosaura a las diez** como *novela rosa*, es consecuente, pero compleja, porque el tenor del discurso *amoroso* de la novela, manifiesta numerosas críticas de los personajes respecto de los dramas del tipo *culebrón sentimental*. Sobre todo por parte de los personajes femeninos; Milagros exhibe de forma constante su postura sobre las lecturas de las novela amorosas: "Anda en amores con una mujer, unos amores llenos de vigilancias, obstáculos, cuartos oscuros, tías que duermen, amenazas y peligros como de novela". (3) "Yo de jovencita era muy aficionada a los folletines que publicaba un diario de mis tiempos, unos tremendos e inacabables folletines donde los protagonistas, ella y él, se amaban como cerdos, aunque nunca llegaban a consumir sus amores. (4) Estas apreciaciones,

disponen a un discurso bifurcado, esto es, que si por una parte existe un cuestionamiento a la

novela rosa por su contenido sentimental "liviano", por la otra, se trata de validar el anterior

"discurso menor", mediante la postulación de identidades y acciones que reflejan lo más ínti-

mo y reconocible del espíritu humano. En vías de conseguir un espacio en el cual sea factible un final feliz.

Por lo tanto, la utilización de los recursos de la novela rosa, se realiza con el fin de dotar de

sentido a los elementos que la mentada novela posee. No con un menosprecio a lo masivo, sino como parte de una parcela de la realidad que debe ser integrada dentro del panorama literario. De modo que la *cultura de masas*, no sólo induciría a sentimentalismos gratuitos, más bien reporta significados encubiertos, que permiten asumir a la creación de folletines co-

mo parte necesaria del entramado; mediador entre la alta literatura y los géneros menores, (3) Denevi, Marco, **Rosaura a las diez**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1936. p. 28. (4) "op. cit. p. 36".

8

estos últimos tan válidos y pingües de sentido, como cualquier otro tipo de novela canónica.

1.4 Lo romántico e intertextual

Finalmente, cabe hacer mención a *lo romántico e intertextual* que en **Rosaura a las diez** encuentra una concreción leve pero presente. Lo romántico se patentiza en el *amor* sentimien-

to motor, es decir, que por su influjo se gesta toda la historia del idilio de Camilo, así como el

asesinato de Rosaura. El amor encuentra su expresión en un tópico recurrente dentro de la no-

vela, aunque no del modo corriente, en el que éste se impone y triunfa. el amor condiciona a

los personajes a un estado de carencia y sobre todo de mucha soledad. Los personajes luchan

por terminar con sus soledades, pero los resultados del embate no son muy satisfactorios para

la mayoría.

No obstante, el amor se posesiona como una presencia hermanada a lo romántico, por decantar en un mismo camino: el ideal de la obtención de la felicidad.

Por su parte la intertextualidad como elemento integrante de la estructura de la novela, no concentra un amplio contingente, pero personajes como Réguel se abastecen de lo intertextual para la autoconfiguración de su discurso; a modo de parafraseo, citas, máximas y todo lo que ingrese a los contenidos del conocimiento universal, de los autores conspicuos, frases

en latín. Camilo también se adhiere a estas influencias, análoga su historia con alusiones a **La**

Divina Comedia: historia de Giovanni, Francesca y Paolo. Asimismo la exposición de cono-

cimiento respecto a la pintura, escuelas, artistas, etc. Y la cabida que se da a lo onírico, etc.

En definitiva, este primer acercamiento permite concluir que **Rosaura a las diez** convoca a

9

participar a variados géneros en la conformación de su estructura. Como observamos con

anterioridad, integra características propias de la novela policial, rosa, folletín, como asimis-

mo se complementa con elementos de la novela de corte romántico. Sin embargo, cada uno

de estos géneros constituyentes en la estructuración, están intervenidos en relación a su

comportamiento corriente, pues se han subvertido. Aún así, la presencia de éstos como parte

activa y constitutiva de la puesta en escena manifiesta, permite comprenderlos como entida-

des cargadas de sentidos por descifrar, ya que todavía no poseemos la información suficiente

para catalogar a la novela dentro de una estructura única o al menos imperante en su constitución.

2. La enunciación

Sin embargo, si damos aceptación a los antecedentes con anterioridad dispuestos, podemos

asumir que la novela sea presentada en los lindes de -declaraciones policiales-, sin la obliga-

ción de subyugar a la novela a la estructura única de la novela policial, por encontrar dentro de las mismas declaraciones la presencia de los otros subgéneros.

Así pues, las cuatro declaraciones de la historia exhiben un juego de "dimes y diretes" de los personajes, los que tienen por función desacreditar y desmitificar la participación de los otros declarantes, como de llenar vacíos que los personajes dejan debido a que cada uno de ellos tiene una fijación distinta, lo que los hace incapaces de asirlo todo. Indistintamente cada

declarante logra prefigurarse como ente consistente y decidor dentro de la pseudo declaración

final: carta de María Correa.

10

Dicha parcela de enunciación, saca a relucir al elemento referencial contenido en las decla-

raciones, las cuales también pertenecen a un testimonio escrito en lo atestiguado, ya que la declaración llega directamente al interlocutor inmediato; en este caso -al inspector-. Y en las reminiscencias escriturales de la testificación, participamos los otros, lectores testigos de

las acciones de los personajes. Del mismo modo leemos de la carta de fondo, escrita de

puño y letra de María Correa, el modo en el que se confirma el misterio de la historia, y se recopilan los demás antecedentes de los declarantes, para dar fin con el hecho de la intriga y de la creación.

De las declaraciones se puede mencionar, que las referencias extraídas son certeras en la interioridad de cada declarante, y de lo que éstos quieren enfatizar en su recreación. Las refe-

rencias son guiadas por la necesidad de sujetos, a proyectarse dentro de una historia de la que

son testigos, pero de la cual desconocen los referentes en su totalidad. Aún así, los declaran-

tes acarrear a la conversación sucesos íntimos, que hasta ellos desconocían poseer. Como así,

insisten en aseveraciones acerca del idilio como si tuviesen pruebas fehacientes de lo aconte-

cido. Manifestación de los actos del mortal; dar fe de hechos por lo que éstos parecen, sin dar

crédito, a lo profundo y oculto de la realidad.

En general esta aproximación de lo referencial contenido en las cartas, en cuanto a género, ayuda a aprehender a los personajes no tan sólo como piezas de un juego de argumentaciones,

sino que como elementos que dejan su corporeidad para hacerse conciencias reflexivas y comunicativas. Por lo que podemos acreditar uno de los aportes de la novela de Denevi; de cómo un individuo desapercibido pasa adoptar una voz crítica de su indefensión y entorno

arrollador. Proceso ejemplarizado con la historia de Camilo, quien se inventa una relación amorosa para salir del anonimato del que es presa. Situación extendida para los otros personajes que alzan la voz, para realizar el ejercicio de la opinión, ya sea en desmedro o

beneficio

de la nueva posición en la que se encuentra Camilo Canegato.

Paralelamente, se observa la configuración de identidades y discursos dentro de la novela como un acto comparativo, pues la creación de Camilo arroja el conocimiento de conciencias

capaces de exhibirse como son: máscaras plagadas de rencores y carencias, que permiten ha-

cer la analogía con el sujeto contemporáneo, y su lucha por no fallar en sus múltiples intentos

por conseguir sus afanes materiales y amorosos.

3. La carta

Tales antecedentes, respecto a la disposición de las declaraciones, permiten acercarnos a la ponencia de *la carta*. La carta en su concepción primera, es un género de corte íntimo, es una

referencia con un referente no inmediato, pues el destinatario no logra captar inmediatamente

las apreciaciones de su interlocutor. No obstante, la carta se presenta como una herramienta de interioridad y riqueza, porque en su realización el emisor se desprende de sus sentimientos

y deseos, por el elemental acto de no ser contemplado, juzgado ni replicado por su destinatario.

Las cartas expuestas en **Rosaura a las diez**, calzan en dos categorías. Las escritas por Camilo dejan evidencia del acto de fabular, que concentra el poder de la creación. Camilo mediante las cartas quiere sugestionar con una historia verosímil, mas no verídica, además de

instalar con dichas cartas en una puesta abismal: creación dentro de la creación La carta de María Correa, corresponde a una misiva convencional, debido a que con ella se argumenta una serie de acontecimientos experimentados por la personaje. Relato que se condice con lo íntimo.

A grandes rasgos la carta de María Correa en lo *literal*, no se define como creación establecida, ya que el texto la señala sólo como: El fragmento escrito de la infinita carta por escribir, lo que denota una fractura y una inestabilidad dentro del relato, pues este fragmento

recupera el prelude de lo que será una historia por relatar. Con todo, la pequeña intervención

permite cerrar el círculo de la duda de lo acaecido. En cuanto a lo *figurativo*, el fragmento

encamina al conocimiento de la vida de María: personaje que se maneja en un nivel fragmento-

tario, por ser una segregada y degradada. Rosaura en el discurso es uno de los entes más marginales, pues es una prostituta que se desenvuelve en un ambiente de peligros y baja moralidad donde la pobreza actúa como motor de delincuencia y falta de escrúpulos. Rosaura

aprovecha cualquier movimiento en falso del otro, como oportunidad virtual de salir de su posición carencial. Por ello saca partido de los individuos como Camilo Canegato.

El fragmento de la carta de María Correa, comprende una reseña de lo que la personaje ha vivido los últimos cinco años de su vida tras las rejas. En el escenario de la cárcel, María cur-

te sus ánimos con los crudos eventos que encuentra en dicho lugar. Presenta relatos de muerte-

tes, soledad, marginación. La mujer no piensa más que en librarse de aquel padecimiento, pero al salir, su panorama no es mucho mejor, ya que la indefensión y falta de apoyo la cata-

pultan a los lindes del peligro.

13

María Correa se relaciona con personajes que ella misma etiqueta como más degradados que

ella en la escala social y valórica: la Iris, el Turco Estropeado. Por lo tanto el nuevo prisma al

que se nos conduce es al de la escoria de la sociedad; donde muertes , crímenes y venganzas,

etc. funcionan como actos cotidianos de la vida, por lo que el mínimo atisbo de comprensión

para María es un posible salida del inframundo en el que se encuentra.

María continua la exposición de su carta, con los sucesos que le permiten escapar de la ma-

fia del Turco, y de cómo fue que la desesperación le trae el recuerdo de Camilo Canegato a

modo de vínculo con su pasado en libertad. Nótese que María actúa por instinto, así a medida

que se le ofrecen las posibilidades se beneficia de ellas. Al llegar a La Madrileña María quie-

re contactarse con Camilo para obtener dinero y consejo de cómo escapar de sus perseguido-

res y llegar donde Rosa Chinca, pero como se encuentra con una turba fervorosa y una fanfa-

rria al unísono, calla, para darse por enterada que siendo ella quien es, se convierte en la más

tierna criatura creada por un espíritu marginal.

Paradoja que le abre un abanico de nuevas posibilidades. La carta en esta instancia, se com-

porta como elemento de cisma, pues rompe con toda la trama reseñada por los personajes

declarantes, lo que desvía la mirada de los acontecimientos medulares que habíamos advertido

dentro de la vida de Camilo, para acercarnos a la nueva vida que adquiere la personaje ahora

denominada Rosaura.

La estructura de la carta de María es sencilla, lo significativo es la matriz de sentido, la que

devela el verdadero acontecer de las cartas de Camilo. Las faltas ortográficas reafirman el

14

mundo de ignorancia y carencias de María, aunque también asombra el posicionamiento de la

misma y la alta valía que ella tiene de sí. María confirma haber estado cinco años en la cárcel,

sin libertad por su mala conducta. Da cuenta de su edad real; veintiocho años. Cuenta de su búsqueda en el antiguo departamento, de los viejos conocidos. Visita los prostíbulos donde triunfó es sus mejores tiempos.

En dichas circunstancias recuerda a la Iris, a quien busca, recrea lo compartido con aquella en su casa. Encuentra su nueva identidad como Marta Córrega. Acorralada por los ilícitos de

la Iris junto al Turco, decide escapar. Una vez libre, sola triste y desamparada, recuerda a Camilo, llega a la pensión donde es recibida afablemente. Hecho con el que se da inicio a lo atestiguado en las declaraciones.

3.1 Estructura de las cartas

Antes de dar comienzo al proceso de cotejación de la trama expuesta en las declaraciones; cuya base es construída en las diez cartas escritas por Camilo, debemos interiorizar en la estructura de estas últimas, que como sabemos, están surcadas por los subgéneros de lo rosa

y el folletín.

Todo lo que tiene de crudo y desmitificador el relato contenido en la carta de María, es invertido en las amorosas y sinestésicas cartas escritas por Camilo. En éstas encontramos un cariz del romanticismo, de modo que el discurso en este linde se estatuye como relato de medio masivo. Necesario para provocar mayor impacto en la percepción de los miembros de La Madrileña. Las diez cartas exponen el camino del romance.

15

La primera carta explica lo que significa Camilo para Rosaura; se habla de "cuartos vacíos que se llenan de luz", como el principio de un nuevo conocimiento. La segunda misiva, corta con los formalismos, Rosaura tutea a Camilo, le advierte de los peligros a los que se exponen, se presenta un personaje nuevo: la tía. Así en el transcurrir de las cartas aporta datos del romance y caracteriza a Rosaura; deja en claro la edad que a Camilo que conviene que Rosaura posea, su condición de doncella y el encierro que experimenta en aquel palacio. En tanto llega la carta sin remitente, se presenta el retrato y la trenza. Para llegar a la novena carta que corresponde a la súplica de Rosaura de dejar la relación detenida hasta que ella sea capaz de solucionar el drama con su padre. Lo que finaliza con la entrega de la décima y última carta; despedida de Rosaura a Camilo, la que en suposición pone fin al idilio. En conjunto con lo anterior, Camilo exhibe una actitud renovada, como hombre reencantado por los caminos del amor: hecho que colabora con su deseo último de mostrarse ante los demás como un hombre que es todo un conquistador.

Las cartas escritas por Camilo, no guardan semejanza con la escrita por María Correa. Si las

cartas de Camilo lucían una redonda y pequeña letra, un perfumado y rosado pliego, la de

María exhibía una cólerica invasión de hormigas, que ennegrecían totalmente el papel.

Asun-

to con el cual percibimos el ámbito diferenciador en el que se ejecuta el ejercicio escritural,

ya que si Camilo deseaba influir en los pensionistas con un enfoque romántico de los aconte-

cimientos, María por su parte deseaba exponer lo más rápido y esclarecedor posible los

eventos ocurridos luego de su salida de prisión. Por lo tanto el objetivo de la enunciación se-

para tajantemente a los personajes en cuanto a sus motivaciones, objetivos y posturas de vida.

16

Camilo quería restregarle al resto su identidad de don Juan, con el fin de salir de su angustiante soledad, y así sumar en la vida de los otros, con lo que rompe con la antigua óptica que

lo caracterizaba. En cambio María, desea manipular en su círculo para conseguir mayores créditos, suceso que en lo profundo desestima la creación del creador (Camilo), ya que la concepción primera que él da, de una Rosaura sensible y pura, se fulmina con la actuación de

Rosaura como personaje ignorante y despiadado. Así la imagen y semejanza primera del creador se derrumba; la creación adopta vida propia, yéndose en contra de su creador.

Aquí es entonces, donde la presencia de la carta porta mayor valor, y aunque éstas sean el elemento dentro de las declaraciones, acuñan un valor significativo en la historia, pues con su

sola aparición desarticulan el escenario de la pensión. Estatuyen la figura de Rosaura, quien

fue un fantasma, que empieza a formar parte importante en la vida de los huéspedes, los que

cambian sus opiniones hacia Camilo Canegato, para concentrarse en el foco de atracción: el romance. De modo que las cartas se convierten en el pretexto y sentido de la investigación, en el suceso fantástico de la muerte de alguien que nunca existió, de un invento que cobró vida y exigió para sí la cuota por recrear una historia de ficción.

Tal ficción sobrepasa a Camilo, quien inventa un amor sin rostro certero. Las cartas sugerían

un interlocutor femenino por el perfume, color y tipo de letra, lo que bastaba para insuflar en

los conhuéspedes la existencia de una alguien que enviaba cartas. Sin embargo, las dudas y cuestionamientos de las hijas de Milagros, en especial Matilde, empujan a Camilo a otorgar

un rostro a su creación. Lo más probable es que Canegato no imaginara que la sobrina de la

17

mujer que le planchaba los cuellos duros, la cual oficiaba de receptáculo carnal, se aparecería

por La Madrileña alguna vez. Por cierto, la misma María pensaba que luego de su desaparición Camilo la habría buscado y persistido en lo mismo, pero al darse por enterado de la muerte de ella, él la habría olvidado y quedado con el único medio que certificaba la existen-

cia de María; la foto dada por Rosa Chinca: "Sí, tía, Camilo Canegato, ¿se recuerda? aquel infelís de la pensión La Madrileña, al que U.d. le dio (una foto que yo parece mentira, ahora tengo delante convertida en un cuadro pintado), lo atrajo al departamento y lo convenció de que me frecuentase [...] Me frecuentó hasta lo último, quiero decir hasta que me ocurrió la desgracia". (5)

Incluso Réguel, con el fin de fastidiar a Camilo, aseguró ante los huéspedes haber visto a Rosaura en la calle cuando viajaba en el tranvía: "Fue por ese entonces mi encuentro fugaz con Rosaura, no sé si la señora Milagros le habrá contado [...] Claro era el rostro que sonreía junto a un florero, allá en el cuarto de Camilo. Los mismos ojos claros, ingenuos, la misma boca; aquella naricita hecha como para clavarle una tachuelita, y la misma expresión, así un poco miedosa. Golpeé en el vidrio de la ventanilla, grité: "¡Rosaura! ¡Rosaura!". (6)

Dicha escenificación, aclara la magnitud y sugestión que provoca la presencia de Rosaura en

la vida de los pensionistas, que el mismo Réguel; supuesto monumento de sabiduría, cae en el

cuento de la mujer inventada por Camilo: Hecho que desencadena los sentimientos de resque-

mor y envidia presentes en los huéspedes hacia Camilo, por haber sido capaz de conquistar a

una mujer. Como asimismo confirma el objetivo primero de Canegato; sembrar para sí el be-

neficio de la duda en la conciencia de los pensionistas, quienes dan fe de la existencia de la (5) "op. cit. p. 184".

(6) "op. cit. p.p. 114-115".

amada creada por Camilo.

Sin embargo, la misma posición de credulidad de los huéspedes, anticipa su degradación y pobreza de espíritu en la connotación del discurso; reflejo de lo contemporáneo. Autorreconocimiento por parte del lector de tales puestas en escena. De modo que desde esta concepción los medios masivos aportan al desentrañamiento de ciertos vicios recurrentes en la sociedad actual. La realidad sobrepasa a la ficción en creces, lo que confirma al discurso como medio consistente y decidor en vías de caracterización de la realidad.

Ahora bien, con el conjunto de antecedentes dispuestos en las diez cartas emitidas por Camilo, el fragmento de la carta de María Correa, las cuatro declaraciones, más el anexo informativo de Elsa Gatica, aprontamos a la estructura de la trama por aclarar, la cual arroja como dato fundamental el evento motivador de la creación de Camilo, los procesos de los declarantes, hasta la misma muerte de Rosaura; en pocas palabras, el motivo es la escena recreada por Matilde y Hernández, quienes se están besando, y Camilo sin querer es testigo. Ese evento desencadena otra serie de sucesos que se ven coronados con la muerte de Rosaura, y el reconocimiento de las identidades de los personajes, que por medio de sus declaraciones se salvan o condenan como veremos a continuación.

4. Las declaraciones

Al cotejar las tres declaraciones que aportan datos en torno a la muerte de Rosaura y la presunta culpabilidad de Camilo. Asistimos a la reunión de la configuración, y más exactamente de la autoconfiguración de identidades dentro de la novela. Hasta el momento, sólo hemos observado rasgos ínfimos de los personajes declarantes, pero desde ya se anticipa a posturas teñidas de resquemores y suspicacias, pues cada cual desea hacer prevalecer su voluntad ante los otros, con el fin de exhibir un temple anímico que en el trasfondo no calza con sus verdaderos temperamentos.

La señora Milagros podría escapar de esta ponderación, ya que quienes la rodean, dan testimonio de sus actitudes cotidianas: despóticas hacia Camilo y los otros personajes de La Madrileña. Ella incluso asume esta personalidad: "Será porque estoy hecha de otra madera. A mí no hay sentimiento que se me pudra dentro. Yo tengo que hablar, que gritar, que decir lo que pienso". (7) David Réguel ratifica este hecho: "La señora Milagros, la primera, por

ejemplo. Lo trataba sin ninguna consideración, despóticamente; a lo matriarca. Camilo vengá

aquí; Camilo haga esto; Camilo, no sea idiota. Lo explotaba, es verdad. Ella dice que lo quie-

re como a un hijo. Macanas. Lo trataría como a un hijo, no digo que no. Lo trataría como una madre mandona puede tratar a un hijo débil, pero sin el cariño de una madre". (8)

Dicho concenso hace percibir a Milagros dentro del escenario de La Madrileña, sin nada que esconder. De hecho asume sus conductas, lo que la convierte en un personaje no fabula-

dor ni mentiroso respecto a su propio discurso, La salvedad que le imputamos dentro de su papel de primera declarante; encauzadora de las primeras líneas del relato, es el compromiso

anímico y sentimental que guarda respecto a Camilo, Rosaura, y todos los otros personajes, involucrándola a ella.

De este modo, atendemos a la figura de Milagros sin configuración enmascarante, es capaz

de asumir sus propias culpas dentro del idilio. Le cuenta al inspector del ocultamiento de

Rosaura en el cuarto de Elsa, de sus actitudes intromisorias, de sus deferencias, entre otras.

(7) "op. cit. p. 93".

(8) "op. cit. p. 106".

20

Lo que la posiciona como un personaje eminentemente humano; con virtudes y defectos.

Sobre todo como pieza importante en la trama, en cuanto a su compromiso conmemorativo de lo ocurrido.

David Réguel muy por el contrario es un continente sin contenido, esto es, que Réguel es un señor máscara por antonomasia. Réguel oculta su personalidad, sus sentimientos más íntimos tras la máscara que le permite utilizar el conocimiento, vacío, o en su defeción convocado en gratuidad, sólo por el acto de parafrasear, fanfarronear y presumir con lo

memorizado en los libros. De tal modo David Réguel se desquita de su mundo circundante, de los conhuéspedes de La Madrileña: "Natural, Son todas buenas personas, pero muy ignorantes, gente que no ha leído, que no ha profundizado, que no ha salido nunca del metro cuadrado donde nacieron. Entonces ¿cómo voy hablar del mar con la rana que nunca salió de su charco? Gentes así no están capacitadas para interpretar, para juzgar *in tuiti personae*. Se quedan en el contorno, se conforman con la fachada postiza del mundo. En cambio, y permítame la vanidad, yo no, yo soy de aquellos que no ignoran que la realidad tiene dos caras, qué dos caras, veinte caras, cien caras, y que la cara que más a menudo se nos muestra es la falsa y hay que saber buscarle la verdadera". (9)

De modo que es bastante interesante la saña que Réguel alimenta en contra de Camilo, parece sospechoso que alguien que tiene tan alta posición de sí respecto a los demás, se desviva y desarticule por un homúnculo como Canegato según su propia concepción. No obstante este acto, da evidencias de su deseo de autoconfigurarse como protagonista del enclave y evento irreal que rodea al homicidio de Rosaura. Y aunque en su falsa modestia se

(9) "op. cit. p. 104".

21

sugiera como: "Pienso que yo soy, en cierto modo, y especialmente para ustedes, no voy a decir el personaje principal de todo el asunto, no voy a decir el protagonista, pero sí un deuteragonista que, en algunos momentos, acapara todo el interés dramático; o si usted prefiere, el corifeo vidente en medio de los héroes cegados por el destino". (10)

Tales actitudes de rencor del personaje, se manifiestan en un resentimiento mayor, del cual él mismo hace mención en su declaración, ya que por más "cita citable" que enuncie en

su ruta de lo observado como testigo. Estamos resueltos que Réguel no es de ningún modo el estereotipo del *dandi cosmopolita* al que quiere echar mano para su configuración; Réguel

no tiene más mundo que el boxeador Coretti o que el jubilado Gaviña. Por lo tanto, su discurs-

so matiza mal con la perspectiva que los otros tienen de él. La señora Milagros hace patente su ojeriza hacia su presencia: "Quiero decirles una pocas palabras acerca de este David Réguel [...] del carácter que tiene y de las cosas estrambóticas que sabe. Habla creo que en cinco idiomas y escribe en otros cinco. Usted lo ve siempre con un libro bajo el brazo. ¡Y que libros, Dios me ampare! Libros estoy segura, excomulgados por el Papa. Si a usted se le

ocurre conversar cualquier cosa corriente o moliente, pues se acerca él, le dice que usted no sabe nada y le enjareta una conferencia de cuatro horas, después de la cual conferencia usted

sabe menos que antes y se ha hecho un ovillo en la cabeza". (11)

Todos los pormenores expuestos de la personalidad que Réguel deja rastrear, lo estatuyen como el personaje más enmascarado de *La Madrileña* y por qué no decirlo, de todo **Rosaura**

a las diez. David se empina a sí mismo como el portador y encargado de hacer prevalecer la

verdad dentro de la trama. Papel que por supuesto ha adoptado voluntariamente y sin que

(10) "op. cit. p. 102".

(11) "op. cit. p. 175".

nadie se lo confiera, por lo que podemos desentrañar las carencias por las que se bate el per-

sonaje, las que lo llevan donde no ha sido llamado, mas Réguel en un acto de resentimiento y

hasta de envidia, por no poder conseguir lo que un prójimo inferior a él ha obtenido; se deses-

pera, frustra, desprecia y actúa movido por el fuego de la ofuscación e ira que le provoca el

triunfo de otro, en este caso más viejo, sin carácter, en definitiva un perdedor.

Entonces, atendamos a David Réguel como digno hijo de su tiempo. Lo que la contemporaneidad

instaura y configura en tipos carentes y resentidos por su discapacidad interior de ser

unos marginales por más conocimiento que posean, en su caso. Réguel está incapacitado para

confiar en alguien, por ello su mecanismo de defensa; todo lo cuestiona, todo presenta una

adversación para él. Así se niega a aceptar la felicidad del resto, entrometiéndose y desarti-

culando el proyecto ajeno. Su discurso contemporáneo, vacío, dotado de lo frívolo.

Aproxima

a la validación del discurso de los medios masivos, que en su disposición recrea un panorama

más cercano para el lector actual. Suceso que pone en tela de juicio al discurso anterior;

canónico, plétórico de conocimiento científico. De modo tal que con personajes como Réguel,

se logra desequilibrar a los eruditos, mostrándoles el mínimo pliegue de normativas y elitis-

mos Réguel es el típico sabiondo que cunde en los escenarios más insospechados, y que con

su presencia alejan aún más a los menos dotados de una posible adquisición de conocimiento

contundente.

A su vez Eufrasia Morales, caracteriza al enmascaramiento por soledad. Eufrasia es la solte-

rona eterna a quien los años curte, pero para renegar más de su entorno, para abominar en

contra de todo y todos. A Eufrasia la rutina la somete a una larga procesión del día a día, pues

ningún evento en particular propio circunda el objeto de su deseo o motivación. Aún más, su

única postura ante los pensionistas; círculo más cercano, es el de execrar cada gesto y palabra.

Vigilaba cada detalle para acortar sus días, implementándose de los más sofisticados meca-

nismos a su haber para darse por enterada de los pasos de los otros. Hecho que ella acepta

dentro de su declaración espontánea, con aseveraciones como: "Señorita Eufrosia, que a pesar

de su miopía tiene ojos de zahorí". (12) "La señorita Eufrosia dejó de fijar la vista en el borde

de uno de los cristales de sus lentes (que pueden servir de espejo retroscópico a quien sabe usarlos para ese fin)". (13)

Antecedentes que posicionan ante un personaje carente de vida propia, por lo que su univer-

so más mediato en cuanto a su qué hacer, se centra en las vidas y acciones ajenas. Es bastante

comprensible tal modo de vida, si es ella quien oculta su condición de jubilada venida a me-

nos, por ser un ente tan crítico y cuestionador de los ámbitos socioculturales: "La señorita

Eufrosia le recomendó al señor Camilo Canegato, claro que sin descubrirle que era un cono-

cido y conhuésped suyo, a fin de que la otra, que dice vivir en la calle Santa Fe, no se ente-

rase de que la señorita Eufrosia se domicilia en una modesta casa de pensión del barrio del

Once". (14)

Los mismos pensionistas incluyendo a la señora Milagros y sus hijas, observan y comentan

las añejas costumbres de Eufrosia: "La pobre es de las que, si pudieran castrarían a todo el

mundo para que nadie pensase en "esas cosas", como decía Matilde, y poder ellas verse así acompañadas en su celibato". (15)

(12) "op. cit. p. 173".

(13) "op. cit. p. 176".

(14) "op. cit. p. 170".

(15) "op. cit. p. 24".

24

Así también la señora Milagros da cuenta de la falta de piedad de Eufrasia: "Ese es el método de ella; comenzar una frase malévola y dejarla a medio terminar, para los que la escuchan la completan mentalmente y así piensen mal sin proponérselo. Eufrasia Lagarto debería llamarse". (16) Asimismo respalda lo aseverado por la propia Eufrasia en su declaración, respecto a sus mecanismos de espionaje: "Pero aquella serpiente tiene más recursos que un mago de feria". (17) Y aún más, certifica la posición de marginada emocional, dicho de otro modo, presenta la mayor pobreza de la maestra jubilada; su soledad: "La única que se quedó fuera de la cadena fue la señorita Eufrasia, porque a ésta no hay quien la trague". (18)

Expuesto lo anterior, comprendemos a este personaje dentro de un enmascaramiento en marginación, pues debido a lo ya señalado, Réguel es el personaje más enmascarado en el discurso. Sin embargo éste es capaz de autoconfigurarse, se afianza y esconde tras sus palabras por sí solo. En cambio Eufrasia no, llega a tanta su marginación y soledad, que su declaración, rotulada con la denominación de *Declaración espontánea y confidencial*, presentada en estilo indirecto libre que: "Supone dos transformaciones del sistema fundamental: se niega el ahora *único* del presente del hablar y se establece el ahora pasado, es decir, un doble eje temporal; segundo, se absolutiza el ahora pasado y desaparece fenoménicamente aunque no virtualmente, pues se concibe el discurso desde la interioridad (pasado) del personaje". (19) Como si con tal acto Eufrasia, quisiera alejarse de los eventos que termiaron con la muerte de Rosaura, a modo de expectadora lejana y desprovista de

sentimientos en tales circunstancias. En cierto modo, para no igualarse a sus conhuéspedes,

(16) "op. cit. p. 38".

(17) "op. cit. p. 64".

(18) "op. cit. p. 71".

(19) Martínez Bonati, Félix, "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas". En **La ficción narrativa** Su lógica y ontología Santiago, Ediciones Lom, p.p. 85-86.

25

como para no ser parte de la bajeza que se estaba cometiendo tras su espalda, y con ello

instaurarse en una estratósfera muy distinta del resto.

Lo que otra vez alejan más al personaje; consignándonos a una experiencia imposible de aprehensión en cuanto a la interioridad de Eufrasia, quien se empeña hasta en esta última oportunidad de vindicación, a no dar su brazo a torcer, configurándose como un personaje llano. Profundo posiblemente en lo que respecta a sus suspicacias, por haber sido ella quien da con el enclave del oculto amor de Elsa hacia Camilo, y todo lo que eso conlleva. Pero no goza de contornos por su imposibilidad de salir de su estado solitario; que como antes se indicó, la exhibe en un accionar distante respecto a los otros personajes y nosotros los lectores.

Por tanto, la presencia de la señorita Eufrasia debe ser comprendida en el plano de; coadyuvante en la resolución de la intriga, debido a que es ella quien más sospechas concretas posee respecto al amorío de Camilo. Sospehas venidas de lo contado por la conocida a quien ella recomendó a Camilo como pintor de retratos: "La señorita Eufrasia le preguntó a su colega cómo le había ido con el señor Camilo Canegato. La colega le contestó que malísimamente, porque el tal pintorcete, según él mismo le había confesado, no hacía retratos "al natural", sino pintados sobre fotografías previamente ampliadas". (20) Dato que no coincide con lo afirmado por Canegato, al relatar los inicios del idilio; el cual se vio gestado cuando Rosaura había posado para él. Suceso discordante con lo antes señalado a la colega

de la señorita Eufrosia.

Por lo que estos datos confluyen en la articulación de la señorita Eufrosia, como un personaje si bien no fabulador, sí altamente intromisorio, debido a las sospechas primeras que ella

(20) "op. cit. p. 171".

26

recopila del mentado romance Camilo-Rosaura. La solterona logra encontrar por lo tanto, una

nueva distracción para su espíritu, de lo que olfatea el amor anónimo que la cuitada Elsa

Gatica guarda hacia Camilo. De tal forma, Eufrosia Morales como declarante se manifiesta

como un testigo fehaciente y confiable, por los antecedentes aportados en su declaración

confidencial, además de ser una visionaria, pues repara en evidencias que los otros personajes

soslayan. Empero, claro está dicha colaboración es otorgada por su sempiterna suspicacia, y

en modo alguno por ser ella un personaje que desee el desenlace para la solución del enredo y

la consiguiente libertad de Camilo.

Finalmente la configuración del asesino, encuentra su desarrollo en el relato de tipo *confesional*: "Discurso predominantemente natural, en nuestro sentido terminológico. Por lo tanto

el yo, el aquí, el ahora y el presente verbal del discurso corresponde al hablante, al momento

de la elocución, y son explicitados una y otra vez en las apelaciones al destinatario de la confesión; el *tú*". (21)

Tal observación determina a Camilo como el protagonista de la historia, ya que en su declaración

llamada "Conversación con el asesino", observamos aquellas características y más. En

el sentido de que su participación a modo de charla, recopila los pormenores gestantes de la

historia central de la trama, es decir, su mentado romance y la consecuencia de éste: la muerte de Rosaura.

Así como hay una exposición de su personalidad, temores, objetivos; que corresponde a la configuración psicológica del personaje: "El destinatario psicológico del discurso resulta ser

(21) "aut. art. cit. 19 p. 94".

(22) "aut. art. cit. 19 p. 94".

27

el mismo hablante, que busca claridad sobre su vida, no tanto de los sucesos singulares de ella como sobre su significación". (22) Si es Camilo quien se sorprende cuando le relata even-

tos íntimos al investigador, pensamientos que ni él había caído en la cuenta poseer: "Pero quiero decirle que nunca, hasta ahora, me las había revelado a mí mismo. Las llevaba adentro,

ocultas, escondidas, sepultadas debajo de tanto prejuicio. Y ahora...".(23) Parcela en la que aprehendemos la máscara y desenmascaramiento del protagonista. Y en definitiva, participa-

mos de su reivindicación, pues Camilo alcanza su autoconocimiento.

"Una confesión pura y simple es, por lo menos, un acto doble de narrar y poner lo narrado bajo el gesto de humildad en el conocimiento del propio error". (24) Camilo como inculpado exhibe su humanidad; temores, soledad, etc. por ello, esta confesión le sirve para develar lo superficial; concerniente a la muerte de Rosaura, y en lo profundo; desenmascarse, recono-

ce sus carencias y asume su cuota por vivir: "Ah, eran años en que yo aceptaba lo que me venía de la vida, de los demás, como algo irretocable. Mi padre me puso a trabajar en su taller, y yo ya no pensé si me gustaba o no me gustaba". (25)

En consecuencia, el marco de la declaración de Camilo es donde se acopian los datos motores del idilio inventado, y finiquitado con la muerte de Rosaura. Como también, la ponencia de la personalidad del protagonista, con la cual capturamos la intriga de la trama en lo profundo, pues ingresa la concepción de lo *grotesco*, contenidos en las carencias y marginación de los personajes de La Madrileña. Por lo que se concluye, que aún cuando

Camilo sea el semidiós creador de una falacia, no es él el personaje de mayor enmascara-

(23) "op. cit. p. 143".

(24) "aut. art. cit 19 p. 95"

(25) "op. cit. p. 145".

28

miento, pues como vimos antes, Camilo logra exorcizar sus carencias por su motivación amorosa, suceso que también redime sus temores y hace descubrir su interioridad. Lo que recrea dentro del discurso una concepción del personaje tanto para sí como para nosotros. Que le aseguran un discurso aún más sólido que los otros. Así lo grotesco de Camilo y su discurso funcionan en virtud de despejar ambigüedades respecto a las causas que conducen al invento, a las viejas frustraciones que postergaron su vida. Así Camilo es la mente tras la escritura, pero este enmascaramiento no lo convierten en una máscara sino que lo liberan de ella. Camilo oído por el investigador se edifica, por lo que podemos esperar un destino espezador para él. Su futuro entonces pertenece a otro estadio de percepción.

Expuesto el panorama anterior y sus antecedentes, estamos en disposición de equiparar los discursos presentados en las declaraciones que en definitiva son surcadas por la presencia de las cartas amorosas. Para nuestra concepción, éstas deben ser abarcadas en la estructura del folletín, pues al ser entregas semanales, abren dudas hasta la aparición siguiente; (y que encuentra como destinatarios ideales a los pensionistas de La Madrileña), pero que hilvanan para nuestra percepción los lindes del mentado romance.

5. La historia

La primera carta recibida en La Madrileña, llegó seis meses antes del crimen que da por terminada la existencia de Rosaura. La señorita Eufrosia registra como mediadora entre el cartero, la señora Milagros y el destinatario Camilo Canegato, pues es ella quien se encargaba

de la búsqueda de la correspondencia (en su afán de darse por enterada de cuánto recibían los huéspedes de la pensión). Hasta aquí desconocemos si María Correa ya habría salido de prisión, ya que de ésta no tenemos mayores antecedentes en esta entrega. Lo crucial de la carta es que Camilo en su estadía en La Madrileña jamás había recibido correspondencia; suceso que resulta más desconcertante, debido a que justamente de estrenaba con una misiva

de corte necesariamente amoroso, reflejado en las características físicas del sobre.

Esta entrega presenta un elemento que será decidor en el transcurso de la trama, por corres-

ponder a un eslabón de la cadena que ata la historia de María Correa, que corresponde a la mención de la señora Milagros en su declaración; de la tía de María -Rosa Chinca-: "Hace algún tiempo venía una mujeruca que le planchaba los cuellos duros, y ésa fue la única perso-

na que parecía saber en todo el mundo que en mi honrada casa vivía un hombre llamado Camilo Canegato". (26) Recuerdo certificado en la carta de María a Rosa: "Si tía, Camilo Canegato; ¿se recuerda? aquel infelís de la pensión La Madrileña, al que U.d. le planchó en un tiempo los cuellos duros". (27) Así es que Rosa Chinca, fue una de las pocas personas señaladas como conocedoras de la existencia de un hombre llamado Camilo Canegato, lo cual ayuda en la organización de las piezas del rompecabezas; que se condice con la peregrinación futura de Elsa a Luján.

Desde el paso de la primera carta a las siguientes, se deduce que los días miércoles eran los días que llegaban las cartas a la pensión; fechadas con la datación de los días martes:

"Todas las cartas decían: ayer esto, ayer aquello, ayer me dijo, ayer me preguntó". (28)

Por lo que la emisión de las cartas correspondía a los lunes. De lo que se extrae que los encuentros entre Rosaura y Camilo, habían sido planificados los días lunes por éste:

(26) "op. cit. p. 18".

(27) "op. cit. p. 184".

(28) "op. cit. p. 27".

30

"Los lunes lo vigilábamos, a mediodía, después de almorzar, cambiaba de traje, se iba vestido como un jaileife. Claro era el día que se reunía con ella".(29)

De este modo Camilo da inicio a su farsa; mimesis que recreaba para hacer más creíble la historia que se iba armando carta tras carta. Y de las cuales los primeros destinatarios fueron Milagros y sus hijas, quienes poseían mayor acceso a las misivas, debido a que Milagros en un mal entendido cariño, violaba la correspondencia, así se apropiaba de cada carta para releerlas junto a sus hijas en su habitación. Lo que en parte cooperó con el desasosiego que cundió en la pensión, hecho que se extiende, pues los huéspedes albergan sospechas acerca del nuevo carácter que Camilo apronta a exhibir: "A partir de entonces, mi martirio se hizo más cruel. Porque otras semanas pasaron, otras cartas llegaron, y yo, que sabía debía aparentar que no sabía nada". (30)

Con la octava carta llegada; carta que no presentaba señales del destinatario, queda al descubierto el idilio de Camilo en La Madrileña, ya que la misma señorita Eufrosia y las hijas de Milagros aseguran que áquella como propietaria del domicilio al que estaba dirigido el documento poseía todo el derecho de abrir aquel sobre. Evento que Milagros aprovecha para sus propósitos, y así liberar su espíritu de la carga emocional que llevaba al

callar los enredos en que Camilo estaba envuelto. Todos los conhuéspedes se dan por enterados al leer Milagros el contenido de la rosada carta.

La noche correspondiente a la lectura de dicha carta, Milagros cita a Camilo en el comedor, lugar donde le pide a Canegato que le relate la historia del romance; Camilo (29) "op. cit. p. 31". (30) "op. cit. p. 30".

31

accede y parte por señalar el contexto en el que se configuró la mentira. Milagros en su declaración recrea la aparición del viudo. Suceso que arrojaría a Camilo al supuesto conocimiento de Rosaura en la casa del enlutado: "Una tarde en que Camilo hallábase trabajando en su taller, se le apareció de improvisto. Él dice que se apareció como caído del cielo, que no sabe como entró en el taller". (31)

El dato anterior debe ser recibido como uno de los pocos aportes verídicos de la historia de Camilo, ya que debido a este acaecimiento, Camilo fue capaz de dar cuerpo a la elucubración que crearía. Por lo que él en su confesión asevera que la participación del viudo en el trasfondo de su trama es un dato cierto: "El viudo existe, la tía con anteojos existe, el chofer japonés existe, el sobrino existe. Hay en Belgrano una mansión toda cubierta de hiedra, con un patio de baldosas y un portón de hierro al frente, y yo he ido a esa mansión a restaurar el retrato de una muerta". (32) Antecedentes que Réguel también reafirma en su de-

claración: "Vivía en un caserón lúgubre, frío, húmedo, donde todo estaba igual desde siempre, como en un museo repleto. Muchos muebles, pero ni una silla donde usted se sentaría". (33)

Por otro lado, la noche en que Camilo narra su historia a Milagros, Elsa Gatica oía todo desde un rincón del comedor; lo que desencadena en este personaje los celos que la con-

ducen a investigar todo lo concerniente al romance, y en especial a Rosaura. Así es, que desde este momento, aquellas sospechas se dan como inicio del fin, ya que Elsa adopta dicho papel, constituyéndose en una constructora de las piezas del enclave de modo muy eficiente.

(31) "op. cit. p. 43".

(32) "op. cit. p. 148".

(33) "op. cit. p. 109".

32

La novena carta, corresponde a la petición a Camilo de dejar la relación detenida, ya que supuestamente el enlutado al enterarse del idilio, pone el grito en el cielo y obliga a su hija a

finalizar cualquier encuentro con Camilo. Aquí Camilo se ve acorralado por las preguntas de

los pensionistas, quienes resaltan de forma muy crítica la irresolución de Camilo en cuanto a

resolver su situación dentro del romance.

En la última misiva, encontramos la despedida de Rosaura. Esta décima carta recibida por Milagros, tiene como contenido un discurso que es interpretado por todos los miembros de

La Madrileña de diferentes formas; las mujeres manifiestan una acogida trágica de los acon-

tecimientos y sólo desean apadrinar los amores de la pareja, se muestran afectadas. Milagros

como siempre se alza como portavoz y más aún, pues desea hacer prevalecer el poder del amor, para arrebatarse a Rosaura de su casa. Los personajes masculinos por su parte, ignoran a Camilo como al principio, en un acto de amonestación por su irresolución, además que por su presente posición de galán sin conquista Camilo deja de ser apreciado e importante para ese entorno. Sin embargo Réguel, realiza una lectura muy diferente de la carta, señalando una ruptura definitiva en la relación, pues según su concepción Rosaura se habría

desilucionado de un hombre tan insignificante y pusilánime como Camilo Canegato. Réguel interpreta una deshonra y envilecimiento a la figura de Rosaura, del cual él se haría parte como vengador. Evento que finalmente recrea, ya que el día de la boda sigue todos los pasos de los novios, y de ahí rescatamos ciertos datos dentro de la trama.

Cuando María llega a la pensión, es recibida como Rosaura por todos los conhuéspedes. La historia desde ahora no pertenece al relato rosa, pues la historia tras escena que se da por iniciada cuenta con elementos muy oscuros. Aquí confluimos en el relato policíaco; Rosaura llega a La Madrileña con unos objetivos muy claros, pero al contemplar los ánimos de los conhuéspedes trama su propia trama dentro de la historia. María como Rosaura quiere apoderarse de los bienes de Camilo, esto en compensación de su silencio, por ocultar la antigua relación de prostitución en la que eran "socios", así como de callar el amor que Camilo sentía hacia Matilde y especialmente acreditar y hacerse parte de la mendaz historia creada por Camilo, en la cual ella figuraba como la dulce doncella que todos creían.

Lamentablemente para Rosaura, sus propósitos también se le van de las manos, ya que por obviar las miradas de Eufrosia y Elsa, se empieza a creer la historia de Camilo configurándose como una Rosaura apócrifa, lo que resultó ser un pésimo negocio para ella, pues por aquello encuentra como pago su muerte. Rosaura jamás imaginaría que en su noche de bodas

sería conducida precisamente a su sepultura, ya que en el hotelucho al que llega junto a Camilo se encuentra con el Turco Estropeado, principal perseguidor de María luego de la fuga de la casa de la Iris. El Turco aprovecha la huída de Camilo del cuarto para ingresar en él sin pensar que Rosaura estaría aturdida por el sueño que Camilo estaba concretando (en lo onírico Camilo tenía variadas pesadillas, y dentro de áquellas: ahorcaba a Rosaura con sus

propias manos). Así el Turco no le quedaba más que finiquitar el acto.

Sin embargo, el Turco ni nadie contaban con la astucia de David Réguel, quien validando el papel que él tomó para sí como justiciero, se aparece de la nada acompañado por el detec-

tive que rondaba el área. La idea de David era incriminar de todo a Camilo, con el fin de terminar con su desquite, pero con tal acto, en lo único que colaboró fue ha desatar la intriga,

34

que llevó a la toma de las declaraciones, al acopio de los antecedentes antes expuestos, y en definitiva a desentrañar el romance de fondo, que involucraba a Matilde y a Camilo, quienes por separado terminan por darse cuenta de que se aman.

De acuerdo a lo estructural de la novela en cuanto a la configuración de la historia, hay dos

hechos importantes de destacar. El primero, la aparición de la novela rosa actúa en la compo-

sición de las cartas, pero también implementa los pasos de la novela policial que presenciamos pues se encarga de aclarar el crimen que arroja como resolución final; el amor de dos personajes que desconocían tal sentimiento. Asimismo, lo policial en concordancia con lo ro-

sa atienden al escudriñamiento de las diez cartas escritas a la usanza de lo rosa, las cuales hubieran correspondido a pruebas contundentes, de no haber sido por su desaparición. Lo segundo en referencia a lo polociáco, es prudente mencionar, que este estadio final es donde

la estructura policial se hace más evidente, por lo que es posible aseverar; que la novela

Rosaura a las diez, corresponde a un texto híbrido de la paraliteratura, el cual convoca para

su estructuración ciertos elementos de lo rosa y lo policial. No obstante, dicha calificación no

invalida la disposición del texto de Denevi como un discurso canonizante, pues con lo no tra-

dicional -medios masivos- se enfoca una poderosa crítica a lo estatuido, o dicho de otro modo, a lo excluyente de lo clásico.

En consecuencia, la historia de la novela deja entrever una mixtura en su estructura, lo que hace de **Rosaura a las diez** un ejemplar sumamente rico en estilos, como en lo central; una crítica consistente a lo contemporáneo respecto a los patrones sociales y enjuiciadores a los que se deja someter.

35

6. Lo grotesco

Lo grotesco es un lugar presente dentro de la creación paraliteraria, pues corresponde a un estilo de caracterización que abarca una perspectiva de lo horroroso, ridículo y hasta de lo cómico respecto a la representación de los sucesos, elemento necesario para la definición e identificación de ciertos episodios de la vida contemporánea, los cuales se ven en esta novela de Denevi.

En general lo grotesco está representado en el enmascaramiento de los personajes, a modo de construcción de personalidad, por ejemplo en las declaraciones o en la definición física y psicológica que los unos aportan de los otros; espacio en el que se saca a relucir lo más excéntrico y decadente del personaje, lo cual actúa como instrumento de lo grotesco. Asimismo la presencia de ciertos tópicos de lo grotesco redundan en la estructuración de la novela, como imposibilidad de trascender de los estados de marginación de los huéspedes; caso de Eufrasia quien no puede avanzar hacia un crecimiento, o la misma Rosaura que en

busca de su bienestar no encuentra más que la muerte.

En lo profundo, lo grotesco en vez de hacer vislumbrar la finalidad de un amor consolidado,

abre al caos que al mismo tiempo es el ridículo. Así un nuevo concepto se acerca a lo grotesco: lo tragicómico. La tragicomedia para el mundo literario significa una comedia de desaciertos y sinsabores que provoca cierto deleite cómico, por lo sarcástico de los eventos. Fundamento operante en la novela, en su concierto de amores no correspondidos al interior de la trama, y todo lo que éstos traen como consecuencias: desesperación, frustración, fracaso, etc.

36

Cabe señalar, que lo grotesco colabora en esta novela con un hecho intertextual determinante, que es la presencia de **La Divina Comedia** en el entramado de la novela y en específico en la contemplación de la vida de Camilo Canegato y su singular ingreso a la pensión como descenso a los infiernos.

A simple vista Camilo es un personaje caracterizado grotescamente: "Físicamente ustedes lo conocen un gurrumino. Las piernas, el cuerpo, los brazos, todo lo tiene hecho a escala reducida. No es un hombre. Es la *maquette* de un hombre, la muestra gratis". (34) Tales palabras de Réguel, concuerdan con la caracterización de los personajes grotescos de E.T.A. Hofmann. El primer tipo exactamente: "figura humana grotesca [...] figura exterior grotesca (en su apariencia y movimientos)". (35) Lo que se condice con la propia visión de Camilo acerca de su figura, la que análoga con el personaje grotesco de **La Divina Comedia** Giovanni: "Porque yo lo comprendo, porque yo siempre me he sentido, je je un Giovanni sin joroba". (36)

No obstante, no sólo es aquella concordancia la que acerca a la denotación del texto de Dante, elementos considerados por el propio protagonista validan esta concepción. Camilo desea construir para sí un entorno propicio para la aparición de una Francesca, la cual poseyera características de belleza y reverencia que la posicionen como una mujer digna de ser exhibida, tanto para los conhuéspedes como para Matilde y su consiguiente objetivo, de conseguir una relación que lo estatuya como un galán. Circunstancia que justifica

(34) "op. cit. p. 104".

(35) Kayser, Wolfgang, **Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura**, Buenos Aires, Nova 1968. p. 127.

(36) "op. cit. p. 161".

37

también lo grotesco, pues Camilo al poseer caracterización ridícula realza más en lo grotesco ante la figura de Rosaura.

Es de este modo, que Canegato ingresa al mundo de la pensión, o más bien al inframundo casi infierno, por ser La Madrileña un espacio en que las acciones de los personajes se rigen en un ambiente despersonalizado y carente de privacidad; repercusiones evidentes de la vida en un entorno donde las relaciones de todo orden se instauran sobre la base de un contrato de responsabilidades pecuniarias. Mirada grotesca, pues plantea la problemática de los desamparados y desarraigados; los que no tienen un lugar propio, o los que tienen por hogar el infierno mismo.

Camilo hace su aparición grotesca en la pensión; sale de la nada con unos zapatos tan altos como coturnos, una maleta que casi no soporta, y su nerviosismo de siempre. No debemos olvidar que en este punto Camilo trae todas las cargas emocionales posibles, ya que no es sólo un marginado por su aspecto y falta de carácter, sino que además se encuentra solo en la vida; su padre había muerto hace un mes, no tenía madre, y no

contaba con ningún familiar. De por sí el protagonista ya es un condenado, pues su tránsito y búsqueda existencial está marcado por la indefensión y soledad. Por tanto su proximidad a este nuevo espacio lo arrojan directo al infierno.

Milagros en su declaración hace una reconstrucción de escena, le cuenta al inspector todos los pormenores de la llegada de Camilo a su honrada casa. Instancia prudente para dar por iniciada la analogía de la vida de Camilo Canegato con el discurso del

38

Canto V de **La Divina Comedia**, la cual se empieza a dar por justificada con la recepción que realiza Milagros en la puerta a sus huéspedes. Como ya dijimos, la pensión está expuesta a ser comprendida como un lugar infernal, o en este caso como el segundo círculo del infierno del discurso de Dante. Así Milagros correspondería a la figura de Minos: "Minos horriblemente allí gruñía: examina las culpas a la entrada y juzga y manda al tiempo que se lía". (37) "Pero yo no hacía nada, sino mirarlo. Así nos estuvimos un buen rato, los dos de pie, él en la vereda, yo en el umbral de la puerta, sin hablar y estudiándonos mutuamente". (38) Palabras que Milagros saca a colación como recuerdos de Camilo a su llegada a La Madrileña.

Respecto al mito del Minotauro y su presunta similitud con la figura de Milagros, hay que observar que el mito simboliza en su conjunto -el combate espiritual contra el rechazo-; lucha en la que embiste Camilo con el fin de salir de su estado marginal. Se dice que dicho combate no puede ser victorioso sin la ayuda de los ejércitos de luz, los cuales están comandados por la corona luminosa de Ariadna. Aquí hace su ingreso Matilde quien corresponde a la luz y figura por la cual Camilo crea toda su inversión y de quien finalmente se sabe correspondido. Del mismo modo "Este

monstruo simboliza un estado psíquico, el dominio perverso de Minos". (39) Dominio psíquico que generalmente Milagros utiliza para influir en Camilo (suceso ya mencionado por Réguel y la misma milagros), cariño mal entendido que la dueña de la pensión ejecuta.

(37) Alighieri, Dante, **Divina Comedia I**, Ediciones Orbis, S.A 1982. p. 73.

(38) "op. cit. p. 7".

(39) Chevalier, Jean, **Diccionario de los Símbolos**, Barcelona, Editorial Herder 1988.

39

La Divina Comedia también aporta con el elemento del castigo, forma grotesca de condenar a las almas por sus pecados carnales: "Cuando llegan delante de la ruina, son gritos, el llanto y el lamento; allí maldicen la virtud divina. Entendí que merecen tal tormento aquellos pecadores que, carnales, someten la razón al sentimiento".(40) Analogía nuevamente, ya que La Madrileña es el espacio que alberga a un grupo de personajes frustrados sentimentalmente, todos tienen una condena por amor, y la única que escaparía de esta categoría es la señora Milagros por ser viuda, por lo que oficia como Minos, pues queda inexpugnada de reconvenciones morales, así, cuenta con el respaldo empírico para criticar, condenar y amonestar a los huéspedes de su pensión.

Camilo es el primer condenado, ya que esconde sus hábitos sexuales con María Correa. En la pensión todos pensaban que Camilo era un casto artista, de hecho lo hubiesen jurado, ya que ninguno imaginaría que un ser tan insignificante y hasta sórdido, sería capaz de tener una aventura por ahí. Cuento extensivo para Eufrosia, pues la solterona y sus desvarios moralistas la catapultaban como a una virgen eterna. Estado que también cobra su cuota carnal.

Y así todos los personajes de la pensión tienen culpa de pecado carnal que expiar, pues

aunque no cometan aberraciones concretas, sus sentimientos se acercan al camino de la concupiscencia motivada por el idilio de Camilo, el cual dejó al descubierto los peores vicios y bajos instintos de los personajes, debido a que todos ellos exhibieron envidias y resentimientos en torno al romance, como la castración que ellos ostentaban para forjarse uno similar. Modo por el que entendemos las posturas de ayuda y desaprobación en el (40) "op. cit. p. 74".

40

idilio como indicio de la perdición que provocó el presunto triunfo amoroso de uno de ellos.

De tal modo, que la procesión que se gestó en la pensión por el idilio inesperado de uno de sus conhuéspedes, decanta en un cambio de actitud hacia la persona de Camilo, quien ya no es desapercibido entre los miembros de La Madrileña, aunque persiste para los otros la ima-

gen grotesca que irradia su figura, Así, la sensación infernal se hace cada vez más evidente, pues a medida que transcurren los sucesos, los personajes se enmascaran y quitan las máscaras

de acuerdo al tono de la aventura, esto es, que si Camilo duda; todos están prestos a condenarlo sobre todo Milagros, y si Camilo toma la iniciativa, lo segregan por su osadía y lo con-

minan a cambiar, lo apartan o ignoran como al principio, lo que hace de la pensión un sitio inhóspito para el personaje, lo que lo analogo más al escenario del infierno.

En este punto El Círculo II Lujuriosos actúa como tópico infernal, donde se condena a las almas por incurrir en un tipo de pecado de la carne. Según las notas del traductor: Ángel Crespo; a Dante lo unía a la familia de Francesca una amistad (Francesca referencial la que inspira este pasaje. Ella se casa con Gianciotto Malatesta, pero se enamora de su cuñado Paolo.

Son sorprendidos por Gianciotto quien les quita la vida al instante, por dicha razón van a

dar

al infirno). Dante siente conmiseración de la pareja por la condena a la que son imputados mas no significa que él exprese disconformidad al juicio divino, sino que su misericordia proviene por el lazo sensible que lo une a la condenada.

No obstante Camilo no interpreta este pasaje literario del mismo modo, Camilo deja percibir

un fuerte rencor por la lástima que Dante demuestra hacia los amantes: "No, no, que nadie co-

41

meta ese sacrilegio. Paolo y Francesca son jóvenes y hermosos. Entonces, basta. todas las disculpas para ellos, todas las complicidades, todos los perdones". (41) Entonces Camilo saca

por vez primera la voz para despojarse del resentimiento que le provoca ser un marginado debido a su figura grotesca. El personaje hasta este momento sólo había hecho referencia a sus otros complejos, de hecho no se habría esperado un desvarío de lo estético de su parte, a no ser de su oficio como restaurador, pues si carecía de carácter para otros asuntos, con mayor razón para este que es asumido como un problema banal, aunque necesario para Canegato ya que por más que su arquitectura física no estuviera pendiente de su materia, igualmente sentía su sangre, la que remecía en sí las necesidades carnales que lo hacían solicitar los servicios de María.

De modo que su resentimiento arroja a la desesperación que le causó saber, que Matilde se estuviera besando con un hombre joven, guapo y con un desplante mayor que el suyo; escena en la descubre el amor que siente hacia la hija de Milagros, Matilde, la Francesca virtual de sus anhelos, pues Canegato crea a Rosaura como Francesca verosímil de su historia para reivindicar su imagen. Tal como Dante utiliza para la ejemplificación de su

historia

en el infierno, donde ejecuta una punición a los pecadores de la carne. No obstante el infierno

de la pensión se abastece de lo grotesco, para la configuración de aquella historia vindicatoria

de imágenes resentidas (que logra su fin, pues hasta la última instancia los pensionistas acre-

ditan la identidad de Rosaura como ente real), pero que en su defeción sólo paga Rosaura, pues es ella la única muerta.

En definitiva, la alusión a **La Divina Comedia** como parte importante de lo intertextual y (41) "op. cit. p. 160".

42

grotesco, ayudan a la comprensión de un despliegue novedoso como aporte de la paraliteratura, pues los contornos sórdidos de la novela como estructuración de la trama, contemplamos una nueva utilización de la literatura "conservadora" en beneficio de la más "liberal".

En consecuencia, la utilización de los motivos grotescos en **Rosaura a las diez** son abarcados desde múltiples perspectivas como ya se enfatizó; en la caracterización de los personajes, en la imposibilidad de salir de un estado marginal, la proyección horrorosa de **La Divina Comedia** en la trama. Hechos evidentes y hermanados a la vida contemporánea que asimila los eventos de lo grotesco casi sin darse cuenta, pues muchas veces adoptan un matiz de lo cómico. Mas hay otro aspecto insoslayable dentro de la novela, que es la incorporación de la *puesta abismal*, es decir, de la creación dentro de la creación como marco escénico también de lo grotesco, por fusionarse la realidad y la apariencia se confunden de modo que las equivocaciones no se acaban. "Pero son justamente equivocaciones y nosotros,

en nuestro carácter de espectadores, nos deleitamos con los errores frente a la realidad". (42)

Pues lo grotesco provoca un estímulo de fascinación de lo contemplado.

(42) "aut. art. cit. 36. p. 161".

Observaciones concluyentes

Luego de la investigación realizada, estamos en buen cauce para iniciar con el fin de lo expuesto. Como ya atendimos, el texto **Rosaura a las diez** entrega un buen caudal de contenidos; los que abarcan la inserción de lo paraliterario, hasta un cierto despliegue de crítica a lo canonizado. Razón por la cual es posible afirmar; que el discurso de la obra válida las posturas de los medios de masas dentro de la literatura contemporánea de hispanoamérica, en un sentido constructivo, ya que la crítica no tiene por fin destruir un orden, sino que busca instaurar una nueva panorámica dentro de los márgenes literarios.

A ciencia cierta, no podemos asegurar que la inserción de los medios de masas corresponda a un patrón totalizante, pues el fin último de lo paraliterario es convertirse en un foco único de creación. De hecho, su desarrollo no busca un solo tipo de público, ni menos la rotulación de éste como una masa comercial de un producto menor.

Pues bien, como señala Eco en su **Apocalípticos e integrados**, la paraliteratura bajo la óptica artística, también puede ser asumida como una obra de entretenimiento, dotada de validez estética y capaz de contener valores originales, como base de una *koiné* estilística

creada por otros experimentos literarios como bosquejos de una forma posible. Valores presentes en la obra de Denevi, la cual se gesta sobre la base de creaciones comprobadas en su buen éxito, como es el caso de la novela policíaca y la novela rosa, entre otras. Aunque esto, no resta en la visión corriente de *lo masivo* como discurso desechable.

Sin embargo, en el transcurso de la exposición fuimos testigos, que en la construcción

44

del entramado; si bien Denevi se abasteció de lo paraliterario para el funcionamiento de la intriga, del mismo modo tuvo que servirse de los contornos de lo canónico, pues desde el sistema literario "mayor", se perfila en lo "menor" para la configuración de su obra; como motivo *quijotesco* de la ficción, ya que sólo dentro del sistema puede desarticularse al sistema. Esta mirada de la creación coopera con el nuevo orden del discurso, el cual insta a esta novela como medio de expresión cercano al lector, pero no por el fin de reconocimiento del lector en los mundos posibles planteados, aunque tal apreciación actúe de ese modo. Más bien se desea dotar de un goce estético que le permita hacerse parte de la intuición primera del autor, en definitiva como lo hace todo tipo de creación de tipo artística.

De este modo **Rosaura a las diez**, hace el despliegue de un discurso contemporáneo, que ejecuta una crítica a los vicios de lo contemporáneo, razón por la cual, utiliza lo paraliterario, pues en función de develar la representación de la literatura de masas, se ciñe al desarrollo del desenmascaramiento; de los personajes en la obra, para también desenmascarar a los modos de operación de la literatura canónica, que toma distancia de la representación de lo corriente, respecto a las identidades de los personajes, lo grotesco, etc.

Respecto a la despersonalización del narrador, observamos que los personajes toman

la voz para manifestar la exposición de las problemáticas tratadas: soledad, marginación y vacío, con el fin de provocar un impacto mayor que no sea atendido como acción moralizante, pues si el narrador correspondiera a un tipo de ente personalizado, la crítica o la exposición de los dramas, serían atendidos como una amonestación y reconvención por parte del creador. Así la postura contemporánea, en cuanto a la inserción paraliteraria
45
acerca al lector, por más que este no sea su objetivo, como antes se señaló.

Finalmente, la comprensión de una trama híbrida para esta novela, permite un gran espectro de articulación de discursos, ya que lo policial se vio matizado y complementado por lo rosa, mixtura que arroja un discurso amplio en las identidades y rico en la estructura, que decanta en un nutrido enfoque de la realidad.

En consecuencia, la novela **Rosaura a las diez** como ejemplar de la literatura y paraliteratura de hispanoamérica contemporánea, constituye una nueva forma de discurso, en cuanto recursos y tipo de creación, tan válida como cualquier obra clásica, pero posiblemente con no tantas pretensiones de convertirse en un monumento literario, empero a la diversidad de su construcción.

Bibliografía

- . Denevi, Marco, **Rosaura a las diez**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina 1936.

- . Lain Entralgo, Pedro, "La novela policíaca". En Uribe Echeverría, Juan, "La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento", Santiago, Universitaria 1959.

- . Martínez Bonati, Félix, "El sistema del discurso y la evolución de la formas narrativas". En **La ficción narrativa** su lógica y ontología, Santiago, Ediciones Lom.

- . Petsch Robert, "Naturaleza y formas del arte narrativo". En Uribe Echeverría, Juan, "La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento", Santiago, Universitaria 1959.

- . Eco, Umberto, **Apocalípticos e integrados**, Barcelona, Editorial Lumen 1985 (octava edición).

- . Chavalier, Jean, **Diccionario de los Símbolos**, Barcelona, Editorial Herder 1988.

- . Kayser, Wolfgang, **Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura**, Buenos Aires, Nova, 1968.

