

Alberto Duque López y la narrativa colombiana experimental en la novela *Alejandra*

Hilma Nelly Zamora*
Universidad Valparaiso

Dentro de las varias regiones geográficas colombianas, la Costa Atlántica es la que presenta mayor experimentación narrativa en cuanto al género novela se refiere, con el barranquillero Alberto Duque López como uno de sus principales exponentes. *Alejandra* propone un acercamiento a la novela experimental donde lo policíaco, lo detectivesco y lo cinematográfico se entremezclan. Nuestro objetivo al emprender este estudio es mostrar la importancia que la forma literaria tiene en *Alejandra*, al igual que la composición misma de ésta como técnica experimental.

Desde el punto de vista estructural, la obra se compone de tres partes con dos historias que se yuxtaponen y aparecen fragmentadas. Los elementos temáticos, aunque presentes en las tres partes, funcionan de manera independiente y confieren a cada capítulo una estructura narrativa autónoma.

Al igual que en otras de sus novelas, Alberto Duque López le exige al lector gran participación para el desciframiento del entramado narrativo. Como señala Nancy McCarty (1990-91: 79) con respecto a las técnicas narrativas de Duque López: “Al suprimir al tradicional narrador omnisciente, el lector experimenta el mundo narrativo en el mismo nivel de los personajes desde cuyos múltiples puntos de vista se entregan las novelas”.

La primera parte de la novela se compone de dos historias paralelas de veinticinco fragmentos cada una. Estas dos historias gradualmente se van intercalando a través de la referencia y participación de los mismos personajes. Desde el punto de vista temporal, las dos conforman una narración en presente que alterna con saltos esporádicos a un pasado no muy lejano. La primera historia se abre con la presencia de una voz narrativa que narra en segunda persona, dirigiéndose a un tú destinatario, que corresponde al personaje de *Alejandra*, y que al mismo tiempo se equipara al lector implícito del texto.

* Assistant Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, Valparaiso University, Valparaiso, IN 46383, USA; Nelly.ZamoraBello@valpo.edu.

El nombre Alejandra es una creación del narrador que se identifica como periodista, escritor de cuentos, amante del jazz y fiel seguidor de la obra literaria de Cortázar y decide adjudicarle caprichosamente tal denominación al enigmático personaje femenino desde el momento en que aparece en el bar el *Mill*, un día al azar, trastocando los sentimientos del pianista del lugar, personaje central de la historia, y de él mismo como personaje testigo de los hechos.

El narrador observa los hechos desde el punto de vista del pianista. A nivel estructural, se da un proceso narrativo tripartito que incluye un narrador que focaliza a través del pianista y se dirige a Alejandra, personaje enigmático ausente, desconocedor de los hechos:

La primera vez, Alejandra, la primera vez que te vio, eran las tres de la mañana, en esa zona de la oscuridad donde ya nada puedes tocar, donde ya nada puedes ver, donde todo lo presentes, todo lo adivinas, donde la ceniza ya no alcanza más temblores y uno tiene que agarrarse del piano como si fuera un barco totalmente escorado.

En esta primera parte, el narrador proporciona la información concerniente a los participantes de su historia, al igual que ubica al lector mediante el relato que hace a Alejandra de los diferentes sucesos. En la narración, la alusión al recuerdo y a la memoria es constante: “Recuerdas, no sé si puedes recordar ahora, no sé si sonríes con esta memoria rescatada, te sonrió y se olvidó de los aplausos y los roces de las manos de los amigos...” (12).

El narrador en esta parte tiene un conocimiento que se limita a lo que presencia, ve e intuye. Siguiendo la terminología de Genette, es un narrador homodiegético-intradiegético que participa de la historia y que como tal no tiene el dominio de toda la información, sino que, por el contrario, comparte la misma información que los otros personajes que participan en la historia. Rimmon-Kenan (1983: 95), citando a Genette¹ señala: “Both extradiegetic and intradiegetic narrators can be either absent from or present in the story they narrate. A narrator who does not participate in the story is called ‘heterodiegetic’, whereas the one who takes part in it, at least in some manifestation of his ‘self’, is ‘homodiegetic’”.

Luis Beltrán Almería (1992: 154) habla, en la terminología de McHale, del narrador testigo (*first person “witness”*) como “el narrador que no cuenta su

¹ Para un estudio más amplio sobre la tipología de los narradores véanse los libros de Genette, 1989; Bal, 1988; Beltrán, 1992, entre otros.

propia historia, sino la de otro personaje”. Para Almería, el narrador testigo es una variante de la narrativa personal, en la que la voz narrativa es el elemento conector con el sujeto cognitivo, en este caso el protagonista.

En la primera parte de *Alejandra*, el narrador tiene el dominio de la narración, ya que a través de su localización en un “presente,” da paso a los hechos de los que fue testigo. Almería denomina este tipo de narración como “narración consonante” por cuanto ambos planos temporales, por distantes que se sitúen, pertenecen al personaje narrador, que establece sutiles nexos entre ambos espacios temporales” (155):

La primera vez, Alejandra, recuerdo la primera vez porque después él me miraría y con los ojos me preguntaría por ti y me encogería de hombros diciéndole que también era la primera vez que te veía, que nunca antes y te miré de nuevo sin que tú me miraras, esa vez, tenías el pelo suelto y un suéter azul que cortaba bien con tu pelo rubio, azul humo, esas fueron las palabras que usaste, que él usó para hablar de tu pelo y el color de tu suéter que era lo único que se podía ver porque estabas sentada (12).

Las últimas líneas crean un halo de indeterminación al final de la primera parte de la historia, en la medida en que el discurso se venía dando en segunda persona y sutilmente cambia a una primera persona, que corresponde a Alejandra, trastocando de esta forma el punto de vista y la focalización: “Alejandra, la primera vez que te vio, que yo te vi, que te vimos, en el *Mill*, junto a las fotos de los escritores con tu pelo rubio, con mi suéter azul humo, cuando él giró y me descubrió sentada en una de las esquinas, tenía también unos jeans y una pequeña cartera y el jazz me gustaba menos que ahora” (13).

Esta ambigüedad narrativa antecede y funciona, en cierta medida, como preámbulo de la otra historia simultánea en la que la narración, en su parte introductoria, se dirige a un tú que es el mismo sujeto cognitivo de la primera historia. Sin embargo, en esta historia el narrador corresponde a una mujer que comparte el nombre de la mujer de la primera historia y que a primera instancia se identifica como su espectro:

No sé cómo eres.
Tampoco cómo te llamas.
Anoche escuché cómo tocabas el piano. Era una melodía que no conocía. Digo, prefiero los boleros, prefiero los bambucos, prefiero la música romántica. Debe ser música norteamericana (13).

La narración de la segunda parte también está marcada por la presencia de un narrador homodiegético que participa de la historia y que establece una comunicación unidireccional con el personaje enigmático de un pianista que es el nuevo inquilino de su edificio de apartamentos. Paulatinamente, la narradora va refiriendo información sobre su condición de mujer aislada y su impulso por establecer una relación con el nuevo vecino: “Como vivo sola puedo arreglarme las horas como quiera. No hay cartas qué recibir. No hay cartas para enviar. No hay llamadas telefónicas. Cuando me siento aburrida entonces voy al cine” (14).

En el segundo episodio de la primera historia, la voz narrativa cambia de la segunda persona del singular a la segunda del plural, asumiendo su participación como narrador personaje, al igual que la de los otros personajes, también partícipes de los mismos sucesos: “Íbamos todas las noches al *Mill*, unos más temprano que los otros y él ya estaba desde las cinco dándole al piano, [...] desde la mesa nosotros lo animábamos a que siguiera tocando [...]. No nos poníamos citas. Íbamos llegando poco a poco a medida que nos desocupábamos” (14). El constante cambio de la forma singular a la del plural le da más movimiento a la narración. La focalización, por consiguiente, se convierte en múltiple, puesto que ya no es uno el que observa y narra, sino que son varios: un grupo.

Otro aspecto que caracteriza esta primera parte de la novela es la autoconciencia narrativa por parte del narrador. El carácter metanarrativo del relato se ejemplifica desde el momento en que el narrador asume su función al plasmar los hechos vividos por escrito. Además, dirigiéndose a su destinatario, señala su afición por el género policíaco:

Yo, Alejandra, trabajaba en el periódico y tenía turno hasta las dos de la madrugada, tres veces a la semana. Me gustaba quedarme en la Redacción vacía, sucia de colillas y latas de gaseosas y cervezas y periódicos y cuartillas arrugadas. Me gustaba quedarme después del turno, leyendo novelas policiacas o mirando en el betamax una película alquilada. Pero, esta no es mi historia, Alejandra, es tu historia y la de él [...]. No es mi historia, Alejandra, pero aquí está mi voz, en *off* como dicen... (15).

Más adelante, el narrador reitera que aunque no es su historia, sí ha sido partícipe de ella: “No es mi historia pero he participado tanto de ella, desde esa madrugada cuando él remataba esa pieza y todos aplaudieron...” (15).

El hecho de incluir la metanarración como técnica novelística de *Alejandra* hace de la novela una pieza experimental para su momento. El juego narrativo que se establece, a partir del cambio de voces y de la participación del narrador al interior de la historia, se conecta al mismo tiempo con su oficio de escritor y con sus aficiones por la literatura, la música y el cine; tres tipos de arte en los que el papel de creador es fundamental.

El aspecto lúdico experimental, parte de la novelística cortazariana, es un elemento influyente en la obra de Alberto Duque López. El cambiar la perspectiva narrativa, al igual que el recurrir a la metanarración, son factores que consiguen efectos distintos en la novela y, por consiguiente, en el lector. Refiriéndose a Cortázar, María Dolores Blanco Arnejo (20-21) señala que, al cambiar la perspectiva de la narración, se puede hacer que el lector tenga más información que los personajes o narradores; del mismo modo, que el usar la metanarración le permite al lector hacerse partícipe del proceso literario. Otro ejemplo que refuerza el carácter metanarrativo del texto lo encontramos más adelante en la primera historia cuando el narrador nos habla de su deseo por ser escritor y de la posible historia que le gustaría escribir, la cual concuerda con aquella que nos narra:

Siempre quise ser escritor. Cuando dejé la universidad y entré al periódico, poco a poco me fui envolviendo en otras cosas distintas a los cuentos que quería contar. Cuentos de miedo. Cuentos de misterio, *Alejandra*, en los que las heroínas como tú, con tu pelo rubio y tu nariz de judía y tus manos largas aparecían una madrugada en el fondo de un bar y un muchacho que tocaba el piano te descubría en medio del humo azul. Cuentos de espanto que le sacaran gritos a las solteras que sobreviven con sus canarios en los apartamentos que quedan junto a la carrilera del tren (24).

La autoconciencia narrativa también está presente en la segunda historia desde el momento en que la narradora, *Alejandra*, decide crear su historia en torno al personaje atrayente del pianista:

Te estoy inventando una historia, *Whisper*, no debería adelantarme a nuestro encuentro que será un día de éstos, cuando sienta que vienes en el ascensor, sabré que eres tú, sentiré desde aquí que vienes subiendo en el ascensor por el olor de tu perfume, una colonia que huele a tabaco, entonces abriré la puerta y haré como que subo

al cuarto piso por la escalera y coincidiremos y nos saludaremos y te diré: soy su vecina de abajo, puede pedir lo que quiera (25).

La presencia de Alejandra en la segunda historia es enigmática. Sin embargo, a diferencia de la Alejandra de la primera historia, ésta se caracteriza por ser un ser espectral y tenebroso. Sus mismas aficiones —coleccionar animales muertos para considerarlos como vivos— y su misma forma de vida, huraña y aislada, hacen de ella un personaje sacado de una novela gótica: “Además, en el fondo de uno de los armarios tengo una colección de arañas, muertas, rígidas, secas, inmóviles, coleccionadas durante mis paseos por los parques al atardecer” (17).

De la misma manera como la figura fantasmagórica de la narradora de la segunda historia se va obsesionando con su historia y su relación imaginaria con el pianista; así mismo, el narrador de la primera historia también se obsesiona con su personaje, Alejandra, y la relación *menage á trois*, que se establece con el pianista también.

El entramado narrativo de la primera parte va cobrando fuerza conforme los hechos se van narrando. Cada uno de los datos proporcionados va configurando gradualmente elementos absurdos que hacen que el lector implícito sienta la necesidad de darles un sentido o una explicación que no tienen. Por ejemplo, la aparición y desaparición constante de Alejandra en el bar el *Mill* hace que su figura se diluya en el aire: “Le contamos que habías desaparecido. Y fue cuando él dijo que no existías, que eras un reflejo directo de la música, un producto del humo y del cansancio” (25).

Sin embargo, lo absurdo como parte del relato se hace más explícito en la segunda historia, por cuanto la figura de la mujer constituye de por sí un mundo de incertidumbre, además que le confiere al relato un carácter fantástico: “Como no me gusta andar sola entonces saco algunos de mis animales disecados o como llevo una canasta con varias arañas, que al contacto con las gotas de la lluvia mueven las patas, entreabren los ojos, rozan la paja del canasto y se sienten contentas” (26).

Las acciones de Alejandra, narradora y personaje del segundo relato, le confieren gradualmente a éste un ambiente de suspenso. La obsesión, tanto por los animales muertos como por la vida del pianista hacen que el discurso narrativo pierda su hilo y se torne fragmentario. En una suerte de corriente de la conciencia, Alejandra va mezclando diversas situaciones, hilándolas sin ningún orden.

La problemática entre el tú y el yo es constante en la segunda historia. El yo de la narradora está presente en el tú de su destinatario. No es la misma relación,

sin embargo, desde el tú al yo. Esta situación de ambigüedad al interior del relato hace que la personalidad de Alejandra se vaya fragmentando, creando una especie de esquizofrenia:

Que estoy condenada, no sé por quién ni por qué, condenada a mirarme repetidas veces al espejo y sentir que esa imagen que me devuelve no es la mía, no corresponde a la figura que he amasado durante tantas primaveras con caminatas por la arena y atardeceres de la mano de alguien cuyo nombre ya no quiero guardar, con siestas entre las piernas de un hombre que intentará con sus manos torpes revivir viejas pasiones sin saber que, como a los caracoles, la lluvia y los relámpagos y los truenos y los fogonazos que han caído sobre mi cabeza también me han dotado de otra piel, más fuerte, más curtida, más adecuada a toda clase de peligros (38).

Como narradora y personaje, Alejandra se siente atrapada en su situación de mujer aislada en su propio mundo de muerte y soledad, es una mujer que no tiene escapatoria, de ahí que su única posibilidad de escape sea a través de la invención de su historia con el pianista, creación que gradualmente cobra concreción en el mundo real. La obsesión es también un factor reiterativo en la primera historia. La presencia del otro, la mujer llamada Alejandra, obsesiona no sólo al pianista sino también al narrador-personaje de la misma. A nivel del relato hay una suerte de fusión entre narrador y protagonista, que al mismo tiempo genera el desdoblamiento de los personajes en dos figuras paralelas, y similares al mismo tiempo. Esto se puede observar en la novena parte de la primera historia cuando después de mucho tiempo de ausencia, la joven Alejandra aparece de nuevo en el bar el *Mill*, alterando sentimentalmente al pianista y, por ende, al narrador:

... nunca más olvidaríamos esa noche porque él estaba tocando, estaba tocando para ti, Alejandra, te estaba diciendo a través de los distintos colores del jazz revelados en esa oscuridad pastosa y amarga y llena de excitación, que te amaba, que estaba obsesionado contigo, que estaba loco por ti, que ya no querría perderte, que no te perdieras tú misma levantándote sorpresivamente, corriendo la silla hacia atrás, tumbando una botella de cerveza que estaba en el suelo, recuerdas que de pronto te fuiste, no enseguida, es cierto, eso sería en la madrugada, porque estoy anticipándome en la historia, estoy saltándome unas seis horas de vida y muerte, agonía y sudor y excrementos y orinas dejados de prisa en el pequeño baño del *Mill* (49).

Este suceso desencadena otra serie de sucesos que van a llevar gradualmente a la locura del pianista y, por consiguiente, a la del narrador. Uno de sus primeros indicios es la búsqueda enfermiza emprendida por el pianista para encontrar a Alejandra. Conforme la paranoia del protagonista va acrecentándose, el narrador homodiegético va perdiendo su seguridad en relación con lo que cuenta. La duda como elemento narrativo entra en el discurso creando en su interior una suerte de caos que se inclina a favor de la ficción, característica de su oficio de escritor y de su afición por los libros: “Lo adivino, mejor, lo supongo, porque no lo sé con certeza. Adivino, digo, que entraste y él se quedó al otro lado, la calle vacía, la lluvia que comenzó a caer muy tenuemente y tú subiendo en un ascensor que, como en el cuento de Heinrich Boll amenazaba con quedarse en cada piso para siempre” (50).

A partir del episodio diez, ambas historias empiezan a ser más breves y fragmentarias. Los elementos temáticos participantes en cada historia empiezan a mezclarse y a aparecer indistintamente en una y otra historia. Es así como en el episodio doce de la primera historia se alude a los animales muertos de la narradora de la segunda historia, creando una suerte de indeterminación a nivel del relato: “Las desgracias que comenzaron esa madrugada cuando apareciste con tu suéter azul humo, el mismo suéter que él adivinaba colgado dentro de un armario que en el fondo, en la oscuridad y la paz, debe tener numerosos animales esperando el regreso del sol y el calor para estirar las patitas” (56).

Estos desdoblamientos narrativos son más constantes a medida que avanzan las dos historias en forma paralela y alternativa. A partir del episodio diecinueve de la primera historia, la voz narrativa se distancia de lo narrado a partir del uso de la tercera persona, en lugar de la segunda, y de la alusión al protagonista como “el pianista”: “Esa noche el pianista, a quien seguiré llamando así, el pianista, como homenaje sutil a su profesión, la misma que abandonará después, como se verá más tarde, esa noche, reapareció, tenía una chompa de tela de jean, le quedaba ancha...” (80). El distanciamiento narrativo confiere al narrador más objetividad en relación con los hechos narrados. Sin embargo, en la novela esto es simplemente un juego narrativo que emula el estilo cortazariano y que busca crear mayor participación del lector en su desciframiento.

La alusión directa a la figura de Julio Cortázar en algunos fragmentos de la novela, al igual que a su teoría de la novela, reafirma el carácter autorreflexivo del narrador en relación con el oficio de escritor. La autoconciencia narrativa continúa en la medida en que el narrador se pregunta por el cómo de su historia.

En esta parte vuelven a mezclarse las dos historias, pues la voz narrativa, reflexionando sobre la primera, alude explícitamente a la segunda:

Lo que no entiendo, ahora, cuando reconstruyo toda esta historia es por qué, Updike no me cree cuando le digo en este otoño que tiene muchas lluvias y parques llenos de hojas secas y ardillas que le temen al frío, no entiendo que Updike no me crea cuando le hable sobre las visitas de Papá con sus perros y las tardes perezosas con Julio, jugando a que nosotros le reescribimos los libros con temas tan fantásticos como el de una mujer, muy anciana, sentada y momificada en un apartamento, despertada todos los días por un pianista que ensaya en el piso de arriba (83).

En *Alejandra*, el elemento lúdico también es importante dentro de su técnica narrativa experimental. Siguiendo las características de la narrativa de Cortázar, el narrador de la novela establece una serie de pautas narrativas que el lector debe seguir para lograr la comprensión de la misma. Entre esas pautas están el cambiar la perspectiva en la narración, el mezclar las dos historias a través de la participación de algunos de los personajes en las dos. Además, recurre a la autoconciencia narrativa aludiendo al hecho de crear historias que están directamente relacionadas con las historias narradas. Los elementos absurdos y fantásticos que se presentan en ambas historias también hacen parte de ese juego narrativo.

Lo fantástico en la literatura ha sido definido por Todorov como aquello en lo que se pone en duda la existencia real de algo o alguien; surgiendo así la ambigüedad en torno a la pregunta sobre si algo o alguien es realidad o sueño, verdad o ilusión (1987: 23). Dentro de lo que caracteriza lo fantástico, encontramos la imposibilidad de explicar un fenómeno por las leyes del mundo natural. Según Todorov, lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre por cuanto es “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (24). Se abarcan, por consiguiente, dos planos —el real y el imaginario— ubicándose lo fantástico en un punto medio entre los dos.

Siguiendo este planteamiento, en sus dos primeras partes *Alejandra* crea un mundo en el que las situaciones que se suceden no tienen una explicación racional desde el prisma de la realidad. En el caso de la primera historia, la búsqueda de Alejandra, una mujer aparentemente resultado de la ficción, conlleva a la locura del protagonista, que muere finalmente en un manicomio. El

cuestionamiento constante del narrador personaje con relación a si Alejandra es ficción o realidad, marca el relato con un halo de incertidumbre y de ambigüedad que permanece hasta el final de la historia y que culmina con la posible locura del mismo narrador.

La indeterminación en cuanto a la existencia real o a la creación ficticia del personaje por parte del narrador hace que el lector busque explicaciones alternativas alejadas de la realidad y vea la situación como algo fantástico. Es, por tanto, un fenómeno extraño en el que la vacilación en cuanto a su explicación es constante.

En la segunda historia, los elementos fantásticos son más recurrentes por cuanto configuran a los personajes mismos. Alejandra, la mujer vieja narradora, se describe a sí misma como un ser fosilizado y disecado, al igual que los animales que conserva: “Cierro más los ojos y siento el olor del pan, un olor que no es de ahora, que se ha guardado en esta alcoba durante muchos años, mezclado con las porquerías de los animales y con el olor de mi sangre que ya no fluye más entre mis muslos y con la sofocación de las paticas arañando el fondo del armario” (65).

Los rasgos que caracterizan a la Alejandra de la segunda historia hacen pensar en el personaje como un ser ‘salido’ de otro mundo. Su vida llena de misterio y la ruptura de su ser con todo lo considerado como normal dentro del mundo real, confieren a la narradora elementos de extrañeza, difíciles de explicar. En relación con este aspecto, Todorov cita a Caillois para señalar que “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (1987: 25). De ahí, que nos hallemos frente a una mujer anciana, que obsesionada por un hombre mucho más joven que ella, decide hurgar en su basura para conocerlo y acercarse de alguna forma a él. El impulso que la mujer siente por todo lo que la pueda acercar al pianista, incluso la basura, hace que su deseo se torne en una obsesión que la lleva gradualmente a la ‘cacería’ del personaje, siendo ésta una línea paralela en ambas historias.

Las dos historias, en su trama argumentativa, se conectan por la búsqueda a la que se ven sometidos sus personajes. En la primera, por ejemplo, se da un triángulo del deseo mimético que se representa por Alejandra como objeto del deseo y el pianista y el narrador personaje como sujetos que buscan alcanzar ese objeto. En la segunda historia, aunque no existe un triángulo del deseo

mimético², sí está la búsqueda. El sujeto del deseo corresponde al pianista, el cual, a su vez, es deseado por Alejandra, la mujer de ochenta años de la segunda historia que termina hurgando en los desechos de la basura del pianista para lograr mayor compenetración con su obsesión:

Están alterados porque saben que desde hace dos horas sigo hurgando en esta bolsa tratando de encontrar una pieza que le hace falta al rompecabezas que es mi vida y no puedo encontrarla.

Hace calor, Whisper, y descubro que la pizza sigue siendo tu obsesión. Lo curioso es que no he podido descubrir todavía qué clase de pizza prefieres: ni una anchoa ni una aceituna completa, ni un rastro de cebolla, ni una pizca de ají que me proporcione una pequeña pista, todo es demasiado confuso, mi vida (100).

La segunda parte de la novela, denominada “Susurros,” se introduce con un poema de Ángel González en el que indirectamente se sugiere lo que va a suceder en el capítulo:

Aquí no pasa nada,
salvo el tiempo:
irrepetible
música que resuena,
ya extinguida,
en un corazón hueco, abandonado,
que alguien toma un momento,
escucha y tira (103).

Con cincuenta y cuatro episodios cortos, este capítulo reúne las dos historias de la primera parte, alternando algunos monólogos de la narradora de la segunda historia con episodios sueltos de la primera historia. Su estructura es completamente fragmentada y no tiene un orden especial. Sin embargo, en esta parte se introducen, desde el principio, otros puntos de vista, incluyendo el del pianista como narrador.

El juego narrativo permite en este segundo capítulo que el lector tenga una perspectiva diferente en relación con las dos historias presentadas en la primera parte, ya que aquí las historias se fusionan de manera fragmentaria,

² Para ampliar sobre el tema del deseo mimético, véase Banderas, 1975.

proporcionando diferentes visiones a los problemas presentes en las anteriores. La narración se torna más minuciosa por cuanto se centra en la descripción de detalles que en las dos primeras historias fueron vistos de manera muy superficial. La introducción y alusión a otros personajes como García Márquez, Cortázar, Borges, Hemingway, entre otros, al interior de los pequeños fragmentos, es constante. Al igual que en la primera parte, los monólogos de Alejandra, la mujer vieja, aparecen en este capítulo diferenciados a partir del uso de las comillas; y al igual que los otros episodios, no exceden las ocho líneas. Además de los monólogos de Alejandra, existen otros monólogos en los que la ambigüedad narrativa está presente a través del cambio de punto de vista:

El fondo del canasto no se moja con la lluvia porque he colocado un periódico, ellos no se preocupan aunque el ruido de los carros y la gente los inquietan, ella, el agua no la molesta, se deja empapar toda, su cuerpo recupera durante unos minutos la humedad y la vida que ya perdió desde hace muchos años, la señora Alejandra, la del tercer piso, con la puerta que nunca se abre, con el apartamento donde, dicen, ya no vive nadie (110).

En varios de los fragmentos, la figura del narrador no está precisada; se sugiere, sin embargo, una voz narrativa heterodiegética. La presencia de Alejandra como un personaje múltiple en relación con las dos historias anteriores hace parte de las técnicas narrativas en esta segunda parte:

No se quita las gafas oscuras mientras habla del Mirador y la muchacha que también se llama Alejandra y por quien tú, también te llamas Alejandra, como la anciana que hurga entre los desperdicios del pianista. No se quita las gafas, sólo aceptó un café muy negro y una pizza y nos muestra las pruebas de su libro sobre los bebés y las mamás desaparecidos en su país (113).

Alejandra, personaje de la primera historia, aparece en esta segunda parte como narradora, dando su punto de vista en relación con la historia y con la pasión que ella le inspiraba al pianista:

Nunca entendí su pasión por mí. Nunca entendí esa histeria cuando no podía localizarme. Nunca comprendí esa desesperación cuando me le perdía entre los animales del zoológico. Para mí, él no era

especial. Su música sí lo era. Por eso sólo entraba al *Mill* cuando estaba de espaldas, cuando estaba tocando, cuando los turistas lo asediaban con aplausos y propinas. Yo no lo amaba. No podía amarlo. Nunca lo entendió o no quiso entenderlo (121).

Se nos ofrece a nosotros como lectores, diferentes puntos de vista de una misma historia. Cada uno de los personajes involucrados ofrece su perspectiva en relación con los acontecimientos. El multiperspectivismo, la fragmentación y la ambigüedad narrativa son elementos que caracterizan este relato. Con base en los fragmentos dispersos, el lector busca hilvanar los hilos sueltos para darle una posible interpretación a la primera parte de la novela.

El impulso lúdico, al estilo cortazariano, es otra técnica experimental constante por cuanto la novela está compuesta de muchas historias que pueden ser leídas en forma independiente o pueden leerse como un todo. A partir de la puesta en escena de ciertas piezas, el narrador le da vía libre al lector para que emprenda la lectura que él quiera.

La tercera parte de la novela es la que presenta una mayor experimentación, ya que introduce la forma teatral en conjunción con algunos elementos cinematográficos para hacer una parodia de las dos historias de la primera parte. Dividida en 100 pequeñas escenas, esta parte subvierte las dos anteriores a partir del juego teatral que se da en ella. Cada una de las escenas se introduce con referencia a una situación espacial vaga, exterior o interior y a una situación temporal bastante indeterminada: noche, madrugada, día, mañana. Además, los episodios son presentados en forma fragmentada sin una conexión lógica entre ellos.

En la primera escena, el narrador en su función de dramaturgo nos introduce al personaje de Alejandra, correspondiente a la primera historia. La introducción que se hace de ella está delineada con un toque de humor:

Exterior. Noche.

La muchacha llamada Alejandra está sentada en una de las bancas del parque que mira al *Mill* desde el otro lado de la carrilera. Hace frío y a pesar del suéter azul humo que lleva, tiembla un poco (131).

El humor es otro aspecto reiterativo, por cuanto a partir de él se parodia la historia y la narración misma de la novela *Alejandra*:

La muchacha llamada Alejandra piensa: mientras se desarrolla esta breve escena que inaugura la tercera parte de una novela que debió o debe ser contada de otra manera para que los muertos no aparezcan vivos sino, muertos, como lo están ahora, en este presente, ella piensa pero como es obvio, sus pensamientos no serán revelados. Por lo menos, por ahora (131).

La idea de juego se introduce aquí en unión con el tono humorístico, y es dirigida al lector, quien debe cumplir su parte como receptor, estableciendo sus propias leyes para el juego. El usar la metanarración como técnica narrativa es otra forma de afianzar la noción de ‘juego’³ ya que no sólo se hace referencia al hecho creador, sino que también se alude directamente al lector. Otro ejemplo del uso de la autoconciencia narrativa se da cuando, refiriéndose a Alejandra, el narrador señala: “Está tensa porque sabe que debe aparecer en las próximas páginas” (132). Más adelante, en la segunda escena ubicada en el bar llamado el *Mill*, el narrador considera el espacio en que transcurren los hechos como: “uno de los escenarios claves de esta historia de amor y muerte” (132). Los detalles cotidianos y aquéllos que no tienen importancia alguna para la trama son proporcionados por el narrador para establecer el tono humorístico de la narración.

Otro aspecto que caracteriza esta parte del relato es la fusión de historias, personajes y hechos a partir de la sugerencia de posibles desenlaces por parte del narrador. Es así como en la séptima escena se establece una primera fusión narrativa que enfatiza la ficción e invención como principales características de la narración:

El cronista se huele las manos: siente el olor de aire estancado de cosas dañadas, de cuerpos descompuestos que flota en el apartamento situado en el tercer piso de un edificio donde una señora contempla el avance de una araña sobre uno de sus pies. También siente el olor de manzanilla del pelo rubio de una muchacha. Y siente el olor de la colonia del pianista, un olor a yerbabuena y tabaco (137).

Las cuatro primeras líneas aluden a la segunda historia, mientras que las siguientes se refieren a la primera. Sin embargo, las dos son presentadas en esta parte como una sola, resultado de la creación del Cronista. Refiriéndose a este

³ Blanco (1996) desarrolla en la introducción la noción de juego y, además, proporciona bibliografía al respecto.

aspecto, McCarty (1990-91: 86) señala: “todo es la invención del Cronista que está escribiendo un cuento de terror mientras observa, e imagina, las reacciones del pianista a una rubia cuyo nombre verdadero nunca sabe”.

El lenguaje como medio se convierte, por consiguiente, en el fin de la novela. Los diferentes cambios y las diferentes alternativas en la trama son constantes y dependen del juego creativo que establece el narrador al interior del relato. De ahí que en la escena treinta y tres, el narrador decida poner en actuación al mismo tiempo y en el mismo espacio a las dos Alejandras para ofrecer así uno de los tantos posibles desenlaces a su historia:

la señora Alejandra que avanza en la oscuridad hacia el dormitorio donde el pianista, boca arriba, con los ojos abiertos en el sueño, mirando sin mirar el techo y las sombras que se cuelan por la ventana, sabe que la cacería de la muchacha llamada Alejandra tiene que llegar a su fin. El olor de manzanilla del pelo rubio le acosa la nariz hace un gesto con la mano, como espantándolo y sigue dormido (154).

Para concluir, podemos señalar que *Alejandra* de Alberto Duque López es una novela en la que la experimentación como técnica narrativa es su principal innovación. A partir de los varios narradores, el multiperspectivismo, la independencia y fusión de historias, y la fragmentación, el autor crea una obra que sugiere múltiples lecturas. En *Alejandra*, el lenguaje funciona como medio y se convierte a la vez en fin de la novela. La noción de juego en relación con el lenguaje es una técnica constante. Desde el principio la novela se nos presenta como una obra heterogénea, en la que el narrador pone a prueba su oficio de escritor haciendo esta autoconciencia explícita en el relato. La metanarración permea las tres partes de la novela, siendo mucho más evidente en la última parte. Es así como al final de la novela el narrador cita textualmente la primera frase con la que inicia su relato:

Se queda mirando la máquina de escribir, manual, pequeña, la misma máquina que lo acompaña a Nicaragua, Panamá, Costa Rica, París, Londres, Buenos Aires y siente la necesidad, la alegría inaplazable de un nuevo cuento.

Comienza a escribir. La primera línea dice: “La primera vez, Alejandra, la primera vez que te vio, eran las tres de la mañana” (170).

En *Alejandra* se subvierte toda noción de orden. En cuanto al tiempo de la historia, éste es presentado de una forma vaga, exceptuando la ubicación temporal que se nos da al inicio de la primera historia. Toda referencia al tiempo se da de forma no muy precisa. En relación con esto, solamente se cita si era de noche, de día, de madrugada, etc. Los espacios en que transcurren los hechos son uniformes en la primera parte, ya que se nos sitúa el bar el *Mill*, en la primera historia y en la segunda historia se nos presenta el edificio de apartamentos. Sin embargo, la noción de espacio se pierde en la segunda y tercera partes de la novela; ya que los espacios pasan a ser múltiples y heterogéneos.

La influencia de técnicas cinematográficas, así como teatrales está presente en la novela como parte de la experimentación. La presencia de Cortázar es evidente a lo largo de la narración. Refiriéndose a la técnica narrativa en las novelas de Alberto Duque López, McCarty (1990-91: 79) señala: “Cortes atrás, retrospectivas, dislocaciones temporales, ruptura con el tiempo cronológico, simultaneidad de eventos, alternación entre varios narradores, y libres asociaciones contribuyen a la fluidez del tiempo y espacio en las novelas”. El juego lúdico y el toque de humor se desprenden de la parodia que de estas técnicas se hace en la novela.

Bibliografía

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Gredos, 1988.
- Banderas, Cesáreo. *Mímesis conflictiva*. Madrid: Gredos, 1975.
- Beltrán Almería, Luis. *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Blanco Arnejo, María D. *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- McCarty, Nancy J. “Técnicas narrativas en la novelística de Alberto Duque López”, en *Explicación de Textos Literarios*, 19, 2, 1990-91, 78-88.
- McHale, B. “Islands in the Stream of Consciousness”, en *Poetics Today*, 2, 2, 183-191.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen, 1983.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Puebla: Premia, 1987.