



# **Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

## **Poéticas del relato contemporáneo en *Flores nocturnas* de Miguel Bances**

### **TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa

### **AUTOR**

Miguel Luis BANCES GANDARILLAS

### **ASESOR**

Mg. Miguel Hugo MAGUIÑO VENEROS

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Bances, M. (2020). *Poéticas del relato contemporáneo en Flores nocturnas de Miguel Bances*. Tesis para optar el grado de Escritura Creativa. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	0000-0001-7119-4293
DNI o pasaporte del autor	09302524
Código ORCID del asesor	0000-0003-1053-0171
DNI o pasaporte del asesor	10306070
Grupo de investigación	“_”
Agencia financiadora	
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar (Perú, Lima, Lima, Lince). Coordenadas geográficas (12°03'00"S 77°02'00").
Año o años que abarcó la investigación	2018 al 2020
Disciplinas OCDE	Estudios de literatura general <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03</a>  Teoría literaria <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04</a>

**UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**


A los diecisiete días del mes de junio de dos mil veinte, siendo las 16.00 horas, vía Skype se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Mg. Miguel Hugo Maguiño Veneros (Asesor), Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Informante) y Mg. Miguel Angel Huamán Villavicencio (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **POÉTICAS DEL RELATO CONTEMPORÁNEO EN FLORES NOCTURNAS DE MIGUEL BANCES**, presentada por el señor Miguel Luis Bances Gandarillas Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magíster en Escritura Creativa.

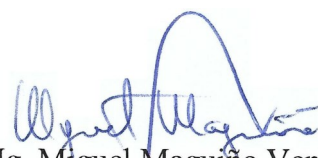
Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.


**20 (EXCELENTE)**

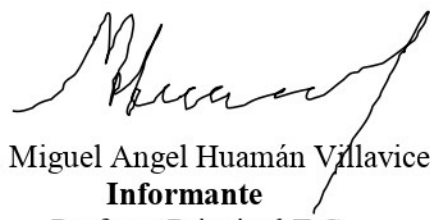
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Escritura Creativa al bachiller **Miguel Luis Bances Gandarillas**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 18 horas.

  
Dr. Gonzalo Espino Relucé  
**Presidente**  
Profesor Principal T.C.

  
Mg. Miguel Maguiño Veneros  
**Asesor**  
Profesor Asociado T.C.

  
Dr. Jorge Valenzuela Garcés  
**Informante**  
Profesor Principal T.C.

  
Mg. Miguel Angel Huamán Villavicencio  
**Informante**  
Profesor Principal T.C.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
<b>CAPÍTULO I. ELEMENTOS ESENCIALES PARA UNA POÉTICA DE LOS RELATOS DE <i>FLORES NOCTURNAS</i></b>	
1.1 El problema de la adscripción.....	9
1.2 Teoría básica.....	11
<b>CAPÍTULO II. POÉTICA Y METATEXTO</b>	
2.1 El paradigma de Poe. El cuento de efecto único.....	13
2.2 El paradigma de Chéjov. El cuento epifánico.....	18
2.3 Flores nocturnas y el cuento epifánico.....	20
2.3.1 “Números” como cuento epifánico.....	21
2.3.2 “Bar Bora” como cuento epifánico.....	22
2.3.3 “Documentos” como cuento epifánico.....	26
2.3.4 “Flores nocturnas” como cuento epifánico.....	30
2.3.5 “Oyasumi-Nasai” como cuento epifánico.....	35
<b>CAPÍTULO III. POÉTICA Y SUJETO</b>	
3.1 El sujeto moderno. Propuesta de dos campos de lectura.....	40
3.2 Campo de lectura 1.....	42
3.2.1 La crisis del sujeto en “Flores nocturnas”.....	47
3.2.2 La crisis del sujeto en “Persecución”.....	49
3.3 Campo de lectura 2.....	56
3.3.1 La pérdida del sentido y de lo sensible en “Los días, el pozo”.....	57
3.3.2 La depresión como metáfora.....	59
3.3.3 Recepción crítica de “Los días, el pozo”.....	62

3.3.4 La búsqueda de enteridad y la ficción.....	65
<b>CAPÍTULO IV. LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN</b>	
4.1 Texto y Realidad.....	68
4.2 La condición actual del cuento epifánico (y su problema).....	71
4.3 La acción diferida.....	72
4.4 La soberanía del arte.....	74
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>79</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>82</b>

## **INTRODUCCIÓN**

Nuestra época plantea nuevos retos a los escritores, pues los modelos de representación artística carecen de marcos específicos para la creación literaria. Ciertamente se escriben y publican poemarios, novelas y libros de cuentos, pero parecen haber perdido la fuerza que el sistema literario había alcanzado en el horizonte moderno y la creación artística aparece hoy como una actividad subsidiaria de la práctica social.

Esa fuerza del arte estuvo asociada fundamentalmente a la noción de autonomía. Esta se refiere a la idea de que el arte es un discurso específico separado de los demás discursos (políticos, ideológicos, filosóficos) que enhebraban el gran relato de la modernidad. Esta diferenciación o diferendo implicaba la certeza de que el arte moderno tenía como función una revelación ontológica de la existencia. Allí donde los discursos de la modernidad tenían un límite, el arte emergía con su fuerza reveladora de una realidad otra. El arte incitaba, provocaba y proponía una perspectiva de la realidad distinta; por ello, lo propio del arte o de la literatura era la expresión de un sentimiento no categorizable, un absoluto.

Pareciera entonces que el dominio del arte, que aparece como respuesta a la crisis metafísica y ontológica generada por la Ilustración, ha perdido sus límites funcionales, su demarcación autónoma. Para Gilles Lipovetsky y Jean Serroy<sup>1</sup> el discurso estético se ha infiltrado en la industria, en el comercio, en la vida corriente. Nuestro mundo es una suerte de mundo transestético. El capitalismo hipermoderno no solo ha encontrado un mercado de la sensibilidad, sino que se ha formalizado en lo estético-emocional.

En ese sentido, me parece que escribir hoy es estar inmerso en una tensión o conflicto entre la idea de que el arte es transformador y liberador (porque genera sentidos propios, “autónomos”) y la certeza de que vivimos en un mundo que aparenta ser arte -que se ha “estetizado”- y ha diluido y banalizado lo que era específico de las obras creativas.

Una demostración del dominio extremo del sistema socio-económico frente a las prácticas artísticas se refleja, con cierta claridad, en la liquidación de las vanguardias que animaron buena parte del siglo XX. Las vanguardias (y su tarea contradiscursiva) fueron finalmente fagocitadas, aceptadas y sostenidas institucionalmente por aquella sociedad que era objeto de su crítica radical. La sociedad post-industrial, finalmente, se apropió de la forma del arte de vanguardia y del arte en general, y le arranchó su fuerza transgresora.

Este panorama sombrío, sin embargo, no debe hacernos olvidar que los vanguardistas reflexionaron sobre el objeto arte, sobre sus marcos simbólicos, su

---

<sup>1</sup> Cf. Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona, Anagrama.



fuerza representativa, su urdimbre simbólica. Nos legaron la tarea de pensar sobre los fundamentos del arte.

Es verdad que allí donde los vanguardistas vieron inmensas posibilidades de creación y representación artísticas, nosotros vemos sus límites. Pero debemos tener en cuenta que sin esa lúcida apuesta por configurar un arte posible, no tendríamos la capacidad de reconocer lo que hoy hacemos. No nos legaron solo técnicas narrativas o poéticas, nos legaron también ideas y problemas sobre el hacer artístico.<sup>2</sup>

Esta herencia que hemos recibido los escritores se refiere a que no podemos dejar las ideas, ni antes ni después de la creación artística. Ni antes, porque necesitamos discusiones sobre el arte y su significado en la sociedad que lo niega. Ni después, porque no solo es al crítico literario a quien corresponde la constatación de un programa estético y la evaluación de sus resultados. También al autor. En otras palabras, el escritor debe poseer una poética que se relacione con su propia obra. Este es el espíritu que anima esta tesis.

En la tesis que presento, planteo una reflexión sobre las poéticas del relato contemporáneo que aparecen en mi libro de cuentos *Flores nocturnas*. Por poética entiendo tanto una visión del mundo como una reflexión sobre el lenguaje que acompaña al proceso de construcción del relato. En ese sentido, la hipótesis que

---

<sup>2</sup> Se puede afirmar, incluso, que la vanguardia, en tanto proyecto estético, representa una auténtica ruptura epistemológica en la historia del arte: “Los atributos físicos de la obra de arte vanguardista son, a la vez, categorías de su conocimiento: el principio constructivo, la abstracción, la intensidad o ambigüedad, no son cualidades o rémoras anecdóticas de un arte descentrado, sino que testifican la asunción de unos principios estéticos irreductibles al mero control de una práctica artística, pero que sólo en ella encuentran su auténtico sentido.” (Bürger, 1997, pp. 13-14)

planteo es la siguiente: la poética del libro de cuentos *Flores nocturnas* se configura a partir del marco estético moderno y por ello es una poética que debe ser comprendida desde este marco; no obstante, la visión del mundo que se aparece en los cuentos trasvasa la modernidad y se asienta en el ámbito de la posmodernidad.

La poética de *Flores nocturnas* se aborda a través del estudio de tres componentes esenciales: el metatexto literario, el concepto de sujeto moderno y el problema de la relación entre lenguaje y representación. Cada uno de estos componentes será desarrollado en un capítulo específico.

En el primer capítulo me enfocaré en los elementos esenciales para una poética de *Flores nocturnas*: el relato epifánico como modelo de cuento al que se adhiere *Flores nocturnas*, el concepto de sujeto moderno como marco para el tratamiento del personaje, y la relación entre el lenguaje y su representación que revela una visión de la realidad. Estos ejes articulan el proyecto narrativo de *Flores nocturnas* y delimitan su poética.

En el segundo capítulo me enfocaré en la *estructura abierta* de los relatos de *Flores nocturnas*, es decir, en una organización de la historia que implica una postura contraria al cuento basado en la anécdota, pues creemos que la no sujeción a esta última cuestiona la idea de que debe haber un sentido unívoco en el relato y, además, con ello se plantea el problema de la capacidad representativa del lenguaje. Esta estructura del relato ha recibido distintos nombres (cuento de final abierto, relato chejoviano, minimalismo, etc.), pero consideramos que el más preciso sería el de relato epifánico; por esta razón, se abordarán también sus rasgos

constitutivos.

En el tercer capítulo analizaré la visión del mundo que está ligada a la emergencia de un sujeto en crisis producido por el proceso de la modernidad. El concepto de sujeto en crisis nos servirá para el análisis del discurso de los relatos y la simbología implícita de los personajes de *Flores nocturnas*.

En el cuarto capítulo, abordaré la relación entre el autor y su visión de la realidad a partir de la noción de lenguaje que opera. El lenguaje que subyace en *Flores nocturnas* plantea una desconfianza a su capacidad de representación y de recreación de la realidad, de tal modo que lo acerca al concepto de posmodernidad.

En el proceso de escritura de esta tesis fui descubriendo una serie de tensiones difíciles de resolver y que abrieron muchas interrogantes en cuanto al significado de mis relatos. Una primera tensión era la constatación de que mis cuentos compartían visiones del mundo moderno y posmoderno. Una división tajante de la sensibilidad propia de estos mundos es muy difícil de sostener. De esta idea se desprende una segunda tensión. Me refiero a que el mundo representado en mis cuentos no encaja con las formas del mundo posmoderno, con sociedades hipercomunicadas y entornos donde impera la imagen. Mis relatos transcurren en entornos oscuros y desestructurados. Y, sin embargo, se plantean en ellos una sensibilidad diferente, propia de una época situada más allá de las coordenadas de la vida moderna.

Finalmente, no puedo dejar de pensar en una última tensión. Esta se refiere a que las ideas y deseos de un escritor no pueden desligarse de sus lecturas más profundas; en ese sentido no puedo entender la creación artística como un acto

puramente personal, aunque los cuentos que he escrito son discursos que mejor me representan en tanto ente individual.

## **CAPÍTULO I**

### **ELEMENTOS ESENCIALES PARA UNA POÉTICA DE LOS RELATOS DE *FLORES NOCTURNAS***

#### **1.1 El problema de la adscripción**

En un breve ensayo sobre la estructura de los relatos, el escritor José de Piérola plantea la idea de que existen tres tipos de finales en un cuento o una novela: cerrado, abierto y circular. Esta clasificación resulta interesante porque no se restringe a un estilo particular, sino que se abre a una idea más general. Para Piérola, los finales delimitan el mundo ficcional y, sobre todo, reflejan la poética del escritor (entendida esta como su visión del mundo que subyace en la obra literaria). De este modo, tenemos que el final cerrado se asocia con la necesidad de reestablecer el orden en un mundo que parece caótico; el final abierto se relaciona con la idea de que la vida es un proyecto inconcluso sobre cuyo final hay pocas certezas; finalmente, el final circular implicaría una concepción no lineal del tiempo que cuestiona la idea de causalidad.

Estas breves reflexiones tienen algo de pensamiento metonímico, porque en realidad no se refieren solo a los finales, sino al todo que constituye el relato. Por lo tanto, estamos hablando de tipos de relatos cuyas estrategias constitutivas del hacer narrativo se advierte o deduce con cierta claridad en sus finales. Cuando un autor asume una de estas estrategias, entonces está asumiendo una poética personal, es decir de una visión de la realidad instituida por el lenguaje y la estructura de una obra.

Lo interesante, en todo caso, es que estas ideas me plantean una simple pero demandante pregunta: ¿Qué tipo de final (entiéndase qué tipo de relato) es el que se observa en mi libro de cuentos *Flores nocturnas*? En un juego de adscripciones (que realizan tanto críticos como escritores) me inclino por el relato de final abierto. La vida es siempre un proceso sin verdades absolutas o verdades transitorias, donde el significado de las cosas está casi siempre oculto, como un espejo negro. Por supuesto, existe una larga tradición del relato moderno que con diversas denominaciones (relato chejoviano, minimalista, epifánico, etc.) apuntan hacia esa idea. Pero una vez resuelto el juego, una vez admitida la ubicación de mis cuentos, una vez situados en un orden clasificatorio, emerge la pregunta inevitable: ¿Es suficiente esta clasificación?

La ejecución de mis cuentos estuvo acompañada por reflexiones previas sobre el relato, por ideas generadas a partir de la lectura de autores que, a grandes rasgos, escriben textos donde lo importante nunca se cuenta, donde existe una historia construida con el sobreentendido, con la alusión y el final abierto. Parto, entonces,

de la idea inicial de que mis relatos se ubican en esa familia de cuentistas que podemos llamarlos chejovianos.

## 1.2 Teoría básica

Cualquier escritor de relatos tiene un saber básico: el cuento tiene tres elementos esenciales que se ensamblan en lo que se llama texto narrativo. El primer elemento es la *anécdota*, la historia que se cuenta. Toda historia está acompañada de *personajes*; en verdad, debemos decir que existen personajes que tienen una historia. Pero tanto la historia como los personajes son entidades que necesitan ser expresadas a través de un estilo (el tipo de lenguaje con que un narrador cuenta la historia de un personaje) y de una estructura (la disposición de la anécdota). Estilo, narrador y estructura forman lo que comúnmente llamamos *discurso*.

Como hemos señalado anteriormente, la anécdota determina una forma de relato, pues la estructura es abierta o cerrada, clásica o moderna. Los personajes, nos dice la teoría básica, pueden ser planos o redondos; los primeros son funcionales a la trama, los segundos tienen una densidad interna que los vuelve significativos en sí mismos. (Chatman, 1990, p.141). Finalmente, en cuanto al discurso, sabemos que la cohesión entre estilo y estructura determina ciertas formas de lenguaje (realista, surrealista, fantástico, experimental, etc.)

El mundo de los talleres de narrativa que pululan en nuestra ciudad se ha dado maña para explicar el fenómeno del cuento con estas pocas verdades funcionales. De este modo, la compleja realidad del discurso literario se reduce a lo tecnológico: una

suma de enunciados simples sobre el cuento, cuya finalidad es un producto aceptable.

Reconociendo que hay un problema de simplificación en esta teoría básica, debemos aplicar un enunciado performativo: “Al taller hay que añadirle poética, porque escribo-hago textos a partir de unos principios estéticos”. En lo que sigue, trataré de establecer una poética de mi libro de cuentos teniendo en cuenta que se debe complejizar 1) el tipo de relato, 2) el personaje y 3) la relación lenguaje y realidad.

En relación al tipo de relato, vamos a relacionar los cuentos de *Flores nocturnas* con el concepto de relato epifánico, pues permite, por un lado evidenciar los rasgos constitutivos de mis cuentos y, por otro lado, discutir la concepción del mundo a partir de una forma de relato. En cuanto al concepto de personaje, prefiero entenderlo en conexión con la noción de sujeto moderno, pues esta perspectiva me permite ver al personaje en tanto individuo y no como un elemento que se restringe a lo literario.

Existe una reflexión teórica importante del personaje desde la perspectiva estructuralista, pero está ligada sobre todo a la función que cumple en el entorno de la trama. Sin embargo, en nuestra tesis nos proponemos la formulación de una poética antes que la de un enfoque analítico-crítico. Por ello entiendo y asumo al personaje como portador de una visión del mundo. El personaje es un ser en el tiempo y su tiempo en *Flores nocturnas* es el de la crisis de la modernidad.

Finalmente, abordaré el problema de la representación ligada a los cambios de la noción de realidad que se encuentran en el tránsito de los paradigmas moderno y posmoderno, asociados a reflexiones desde la estética contemporánea.

## CAPÍTULO II

### POÉTICA Y METATEXTO

#### 2.1 El paradigma de Poe. El cuento de efecto único.

Aunque el origen del cuento hunde sus raíces en un tiempo muy remoto, a través de formas narrativas breves como la fábula o el apólogo, este género literario, tal como hoy lo conocemos, se fue configurando en Occidente a partir del reconocimiento de un autor individual. En el siglo XIV aparecen tres obras fundamentales: *El conde Lucanor* de Juan Manuel (1335), el *Decamerón* de Boccaccio (1353) y los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer (1387-1400). Estas obras, además, dan inicio a una serie de rasgos que las diferencian de otros tipos de narraciones cortas. Por ejemplo, las marcas de oralidad (frases cortas usadas para narrar anécdotas muy breves y precisas) desaparecen y los personajes empiezan a ser caracterizados con mayor profundidad.

No obstante, el cuento solo adquiere plena autonomía poética, en tanto género independiente, con Edgar Allan Poe. Este autor norteamericano estableció los



principios del cuento, que fueron asumidos, debatidos y cuestionados por cuentistas posteriores, pero que constituyen hasta hoy la única vía para distinguir este género más allá del evidente rasgo de la brevedad. En otras palabras, la importancia de Poe es muy grande, puesto que, por una parte, estableció los límites del cuento en tanto género y, por otra, fijó las pautas de un tipo de cuento que tradicionalmente se ha dado en llamar cuento de efecto único.

En este tipo de relato que, como hemos señalado, constituye todo un modelo de cuento, predomina una correspondencia muy ajustada entre los elementos del cuento (el tono, la trama, la economía de medios) y tiene como propósito lograr un efecto único e impactante en el receptor. Además, la brevedad es también otro de sus características constitutivas, pues solo de este modo se puede alcanzar un rasgo más importante: la intensidad.

Según su propia noción romántica, que tan vasta influencia ha tenido en la teoría y la práctica de esta modalidad discursiva, el verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso. (Pacheco, 1993, p.19).

Desde el punto de vista de Poe, entonces, es necesaria la intensidad para producir el efecto deseado. La intensidad no es, sin embargo, un rasgo epidérmico; es, sobre todo, el sostén estructural de todo cuento. Si lo que se busca, desde la perspectiva de Poe, es el efecto sorpresivo, el efecto único, la intensidad se construye a partir de una composición esquemática, ajustada a un patrón de etapas secuenciales.

Con otras palabras, “para que un texto posea valor artístico debe tener una extensión restringida y una minuciosa armonía formal con el propósito de provocar en el lector una emoción unitaria y articulada.” (Rest, 1971, p.51)

En la concepción de Poe, en efecto, el receptor cobra una importancia muy grande. La extensión del relato, es decir, su brevedad, apunta a que la atención del lector no decaiga al leer el cuento, con el objetivo de que pueda este tener una impresión rápida y de conjunto. Relacionados también con el lector están la unidad estructural y el efecto sorpresivo, pues todos los elementos y recursos están en función del final, que debe conseguir un efecto impactante que deviene en una sensación de misterio.

Para Poe, la idea de efecto único, impactante y ligada a un sentido misterioso, deriva de la tradición romántica y del idealismo filosófico. Desde este punto de vista, el mundo es algo más que aquello que puede ser percibido por los sentidos, la realidad está más allá del mundo de las apariencias. El significado del cuento, el efecto intenso que percibe el lector, está más allá de la superficie del relato, así como en la visión metafísica romántica la realidad está más allá de las apariencias sensibles. (Pacheco, 1993, p.22)

Para ilustrar este tipo de cuento, tomemos como ejemplo uno de los relatos que componen *Escala* de César Vallejo. Nos referimos a “Los Caynas”. En él se narra que en Cayna, un pueblo remoto y casi incomunicado, los pobladores, todos sin excepción, se han vuelto locos. Su locura consiste en creerse y actuar como simios. Cuando el personaje-narrador del relato regresa al pueblo, encuentra esta situación. La atmósfera de angustia se intensifica cuando su familia, también enloquecida, se

burla de él pues dicen que es un simio que se cree humano. El relato, sin embargo, culmina con un giro inesperado: al final sabemos que el narrador cuenta desde el manicomio, por lo que podemos suponer que aquella narración es producto de su locura. Alberto Escobar ha señalado, en relación a “Los Caynas”, lo siguiente: “El desvanecimiento de la verdad supuesta hasta que el enfermero recluye al loco que narra cómo su pueblo ingresó a un estado de niñez, da un vuelco que *impresiona* efectivamente al lector.” (Escobar, 2004, p.362, el subrayado es nuestro)

En buena cuenta, “Los Caynas” responde a la simetría de diseño propuesta por Poe: un comienzo, un medio y un final sorpresivo. Este final abre la posibilidad de entender la realidad de una manera diferente. El efecto se une con lo extraño, lo misterioso, y el mundo va más allá de lo meramente perceptual.

Otro cuento con similar estructura es el paradigmático “El collar” de Guy de Maupassant. Un buen resumen es el siguiente:

Su personaje principal, Mme. Loisel es la esposa de un funcionario público de menor rango que anhela una vida de lujos, especialmente en lo referente a la posesión de joyas y ropas costosas, y que se encuentra muy irritada por el exiguo ingreso de su marido. Estos sentimientos se ponen de manifiesto cuando la pareja es invitada a una recepción oficial. La señora Loisel forma tal escándalo por el hecho de no tener nada con qué adornarse para la ocasión, que la pareja decide pedir prestado un collar de diamantes a unos conocidos más pudientes. El collar se pierde. Después de unos frenéticos esfuerzos, logran obtener prestada una importante suma de dinero con la que compran otro, que devuelven (sin confesar su desventura) a los dueños del collar original. Los Loisel se dedican a trabajar sin descanso durante la siguiente década para cancelar la enorme deuda. Sólo después de largo periodo de expiación es que la mujer se entera de que el collar perdido no era sino una imitación barata”. (Reid, 2004, pp.396-397)

Desde mi punto de vista, un cuento como “El collar” no agota sus posibilidades significativas ni en la solución de la trama ni en el giro inesperado. Enterarnos, junto

a los personajes, de que el collar era una imitación con exiguo valor, nos conduce a una reflexión mayor. En primer lugar, es claro que nos percatamos de la profunda crítica sobre la impostura social de la burguesía francesa del siglo XIX –y que la podemos extender a nuestros días. Incluso podemos decir que esa crítica es despiadada y se presenta como un castigo frente al arribismo social de los personajes. Desde este punto de vista, no es difícil homologar la falsedad del collar con la falsedad de la señora Loisel. Pero existe una segunda posibilidad interpretativa. El final efectivo nos lleva a pensar no solo en la vida de engaño de la señora Loisel (tanto en lo que quería ser como en el sacrificio producido por lo falso). De manera inquietante, se abre la idea de que la vida humana en general es un engaño, que no somos lo que creemos ser, que aquella historia que acabamos de leer es una metáfora de la existencia humana, rodeada por el misterio del sinsentido. En buena cuenta, el cuento desde el paradigma de Poe, resuelve un conflicto, crisis o misterio de manera clara e inequívoca. Sin embargo, no es suficiente la solución del problema con un giro inesperado. En el plano específico de la trama, la conclusión o cierre de este modo resulta relevante. Pero en un buen relato se distingue entre “el final artificioso y el que nos sacude para permitirnos percibir algo fundamental acerca de lo que hemos estado leyendo” (Reid, 2004, p.398). En efecto, como señala Reid, el tema de “El collar” trasciende la resolución del conflicto y el final asombroso, pues tiene que ver con “los valores verdaderos y falsos, y la falsedad del objeto perdido se convierte así en el símbolo de la situación básica”. (2004, p.398)

Es evidente que el final sorpresivo está relacionado con el ingenio, lo cual ha hecho que los relatos menos logrados permanezcan en este punto. Pero cuentos como “Los caynas” o “El collar” trascienden su estructura y nos invitan a ver una dimensión distinta de la vida, del destino y la niiedad humanas.

## **2.2 El paradigma de Chéjov. El cuento epifánico.**

A fines del siglo XIX, Chéjov y otros cuentistas importantes, como Turgueniev y Gógol, plasmaron en sus obras el malestar social e individual de la vida cotidiana en la Rusia de entonces. A través de narraciones de sucesos minúsculos, daban cuenta de la condición humana, cercada por el desasosiego social y cultural. Con otras palabras, sus relatos, más allá de lo narrado, nos permiten, de manera implícita, acceder a sentidos secretos y básicos de la condición humana. Pero sin duda fue Chéjov quien plasmó con mayor hondura y versatilidad este tipo de cuento que generalmente es llamado, en contraposición con el modelo de Poe, relato de final abierto.

Una diferencia crucial con Poe es que este tipo de relatos dan cuenta efectivamente de la condición humana dentro de un universo marcado por hechos cotidianos, a través de personajes sin ningún valor trascendente. Otra diferencia, de índole estructural, se aprecia en lo siguiente: frente a una organización narrativa de etapas marcadas por secuencias netamente encadenadas por un orden causal, en los relatos abiertos se “exalta el valor narrativo de la escena, del momento, de la atmósfera anímica y vivencial.” (Carrera, 1993, p.45).

De este modo, podemos decir que Chéjov otorga dos postulados principales al nuevo modelo de cuento que ha creado. El primero se refiere a *la ruptura de una estructura* demasiado rígida que, finalmente, obligaba a todos los elementos del relato a someterse a una lógica de causa y efecto. Frente a ello se propone la *creación de una atmósfera* o de una situación. “La acción ocasional, el estado de ánimo, la pintura incompleta pero sugerente, pueden ser la esencia del cuento, del relato breve, síntesis del acto de contar.” (Carrera, 1993, p.45)

El segundo postulado es la *objetividad reflexiva* o, dicho de otro modo, la motivación no explicativa. Esta idea también puede ser aplicada a buena parte de la narrativa moderna y consiste en que siempre queda algo no explicado en el cuento porque de lo que se trata es de impresionar al lector y, a partir de esa impresión, este empezará a meditar más allá del relato, de tal manera que un relato se convierte en un mecanismo propiciador de conflictos.

Eileen Baldeshiwiler ha empleado una terminología alternativa a la que estamos usando, pero en esencia apunta a la misma idea. El paradigma de Poe estaría ligado a la *narrativa épica*, mientras que el modelo de Chéjov a la *narrativa lírica*. La primera se caracteriza “por una acción externa que se desarrolla de manera silogística, mediante personajes esbozados principalmente para que lleven adelante una trama; culminan con un final decisivo que muchas veces facilita una valoración universal (...)” (1993, p.167).

En cambio, la narrativa lírica se concentra en cambios internos, estados de ánimo y sentimientos; utiliza una variedad de patrones estructurales que dependen de la forma de la emoción misma; la mayoría de las veces presentan un final abierto y

suelen expresarse en el lenguaje condensado, evocador y a menudo figurativo de la poesía” (Baldeshiwiler, 1993, p.168)

El paradigma de Chéjov tuvo en el irlandés James Joyce su formulación más depurada y con él podemos emplear plenamente el término de relato epifánico. Para el propósito de la poética de los cuentos de *Flores nocturnas*, prefiero usar este último término pues comprende tanto la visión del mundo que se desprende de los textos, como la manera en que se han organizado los sucesos.

### **2.3 Flores nocturnas y el cuento epifánico**

*Flores nocturnas* se constituye a partir de ciertos principios estéticos y convenciones literarias. Estos principios reciben el nombre de metatexto, son “un conjunto de enunciados que formulan los principios generales del *hacer* al cual el texto pertenece” (Huamán, 2003, p. 24). El relato llamado epifánico es un modelo de cuento que la tradición moderna ha procesado y establecido. Una lista selecta de autores que han trabajado con el relato abierto o epifánico está conformada por Anton Chéjov, James Joyce, Ernest Hemingway, Flannery O’Connor, John Cheever, Richard Ford, Raymond Carver, Tim O’Brien, Kiell Askildsen y Richard Ford. Estos cuentistas comparten un universo estético que está delimitado por principios que la comunidad de lectores ha establecido y que conocemos como metatexto.

El libro de cuentos *Flores nocturnas* presenta una *estructura abierta* de los relatos, es decir, una organización de la historia que implica una postura contraria al cuento

basado en la anécdota. Esta forma ha sido una elección plenamente consciente, pues creo que la no sujeción a la anécdota cuestiona la idea de que debe haber un sentido unívoco y, además, con ello se plantea el problema de la capacidad representativa del lenguaje.

Un relato epifánico narra acontecimientos triviales cuidadosamente descritos y las implicaciones de la narración nunca quedan del todo claras (Díaz, 2006, p.111). Con otras palabras, la historia narrada no tiene un significado nítido, tiene varios posibles, es multiestable. Con esto entramos directamente al problema del sentido: un relato epifánico implica una evolución de lo unívoco a lo abierto. En lo que sigue, ilustraremos el relato epifánico con los cuentos de *Flores nocturnas*.

### **2.3.1 “Números” como cuento epifánico**

En “Números”, una pareja de esposos ha decidido salir un sábado por la noche, pero de pronto reciben una llamada telefónica. Un encargado del zoológico les advierte que un animal se ha escapado y que deben permanecer en casa. Solo podrán salir a la calle cuando les avisen que el animal ha sido capturado y haya pasado el peligro. En el transcurso del relato, el lector puede advertir que late un conflicto no resuelto entre ellos, una distancia afectiva que se simboliza en el hecho de que Sandra trabaja con letras y Raúl con números. Al final, otra llamada telefónica le avisa a la esposa que el animal ha sido capturado, pero al ser requerida por su cónyuge, esta le dice que el animal aún está libre.



Este final es claramente abierto, pues el lector no sabe a ciencia cierta la razón por la que la esposa da una respuesta contraria a la verdad. En esencia, el lector “sabe” que ha ocurrido “algo importante” en el mundo interior de los personajes, tal vez es una revelación de la profunda soledad y la incomunicación existente entre la pareja. Y todo esto se ejecuta en medio de esa cotidianidad en apariencia banal en la que viven los personajes. Como en muchos cuentos de Raymond Carver, basta con que un ocurra un suceso fuera del orden normal de las cosas para que los personajes sufran una transformación. En “Números”, además, tanto los personajes como el lector nunca saben qué animal es el que se ha escapado del zoológico, con lo cual se patentiza una atmósfera de incertidumbre, de sentido no delimitado.

### **2.3.2 “Bar Bora” como cuento epifánico**

El segundo relato de mi libro es “Bar Bora”. En él se narra la siguiente historia: Junto a su esposa, Esteban está preparando una reunión en su casa. Ellos se percatan de que el vino que han comprado es insuficiente y, por lo tanto, Esteban sale en busca de un par de botellas. La noche es fría y en el camino se “detenía a pensar en cosas absurdas como el lugar en que se debía colocar la billetera” (p.20). Este pasaje, que se centra en el pensamiento del personaje, introduce la palabra “absurdo” en la atmósfera y tendrá mucha importancia en el desenvolvimiento del cuento.

Esteban llega a la licorería, pero la encuentra cerrada. Cuando aparece *el dueño de la licorería* (así será nombrado a lo largo del relato), le explica que su negocio ha sido traspasado y que ya no puede venderle ningún tipo de licor. Sin embargo, le

ofrece pasar a su casa y le muestra un licor de Yugoslavia. Así, Esteban se entera de que el dueño de la licorería es de ese país. La siguiente escena muestra algo fuera de lo habitual:

El dueño de la licorería se quitó el gorro de paño. Hizo a un lado los diarios y las revistas y dejó un espacio en la mesa de centro. Sacó de la vitrina dos copas pequeñas y las colocó sobre la mesa.

-Ahora usted es el dueño de esa botella. Me gustaría que me convide una copa” (p.22)

Debemos recordar que el relato epifánico les otorga un sentido especial a partes específicas del relato. Por un lado, tenemos que esta escena va a ser el desencadenante de lo que sigue. Cuando Esteban acepta quedarse a beber unos tragos con el dueño de la licorería, nos instalamos en el plano secuencial del relato. En efecto, el cuento se va a centrar básicamente en la relación de estos dos personajes que beben una copa de licor. Pero la escena es significativa en otro plano. Da cuenta de una atmósfera de lo absurdo: el vendedor se convierte en cliente, invita a beber a un extraño, el licor es desconocido, como un objeto exótico y por lo tanto irreal.

El relato epifánico concentra en su interior la relevancia de la escena, pues una *acción ocasional* como la descrita revela el estado anímico de los personajes. Desde mi punto de vista, es un encuentro entre dos solitarios que, al sentarse uno frente al otro, abren la posibilidad de crearse un espacio (un mundo) propio y ajeno al orden habitual de las cosas. Cuando Esteban le dice que no puede quedarse porque tiene una reunión familiar, el dueño de la licorería le dice que las reuniones familiares no

son importantes. Creo que cuando Esteban decide quedarse, está aceptando de manera inconsciente esa idea. El siguiente pasaje resulta también relevante:

El dueño de la licorería se sentó en el sofá. De allí emergieron partículas de polvo que atravesaron la luz de la sala y se perdieron en la oscuridad. No parecía tener ansiedad por beber. Tampoco parecía un hombre violento. Parecía un hombre solitario con ganas de una copa. (p.22)

Creo que las descripciones no deberían servir solo al en el detalle realista. En el pasaje anterior podemos, con claridad, determinar el estado de abandono de la sala del dueño de la licorería, pues es evidente que las partículas de polvo se relacionan con la falta de limpieza. Pero el propósito de la descripción no es señalar un contexto específico, una realidad visible. Si seguimos leyendo, aquellas partículas de polvo “atravesaron la luz de la sala y se perdieron en la oscuridad”. La oscuridad es lo que rodea la existencia del dueño de la licorería y a ese mundo delimitado por la oscuridad-soledad es al que accede Esteban. Cuando este piensa que el dueño de la licorería es un “hombre solitario con ganas de una copa” es posible que esté realizando, sin proponérselo, una autodescripción.

El relato nos indica que el dueño de la licorería le cuenta a Esteban acerca de eventos relacionados con su vida, “historias pequeñas, inconclusas, deshilachadas” (p.25). Cuando terminan de beber, Esteban se dirige a la licorería más cercana donde se encuentra con un hombre desconocido que no lo trata como tal, pues lo ha confundido con otra persona. Lejos de desmentir el error, Esteban le sigue la corriente. El hombre le habla de una tal Maite (supuestamente la pareja de Esteban) y luego se despide. Pero lejos de pensar en la equivocación de la que forma parte,

Esteban pareciera querer asumir esa otra identidad: “Luego pensó en ese nombre extraño, Maite. Vio cómo se retiraba el hombre con pasos dudosos. Maite; estaba tratando de dibujar en su memoria el rostro de una mujer desconocida (...)” (p. 26)

Luego Esteban regresa con los vinos, no a su casa donde su mujer e invitados lo están esperando, sino a la casa del dueño de la licorería, al nuevo espacio que le ha sido brindado. El siguiente diálogo es por demás significativo:

-Creo –dijo Esteban- que en el pasado conocí a una mujer llamada Maite, pero no puedo recordarla con precisión.

-Muchas cosas del pasado se olvidan, se borran –dijo el dueño de la licorería (p.28)

Estos elementos nos proporcionan la idea de que Esteban está huyendo de sí mismo. Por ello en el cuento se narra *cómo* Esteban acepta quedarse con el dueño de la licorería y no regresar a su casa, pero, al mismo tiempo no sabemos con precisión por qué lo hace. En ese sentido, “Bar Bora” se aleja de las explicaciones causalistas e ingresa a la familia de cuentos epifánicos.

### **2.3.3 “Documentos” como cuento epifánico**

“Documentos” es un relato que tiene como referente a la figura del burócrata. En ese sentido, se relaciona de manera evidente con relatos que han abordado este tipo de personaje con el propósito de efectuar una crítica al sistema laboral moderno que cosifica al ser humano, como una pieza de un engranaje desconocido.

“Bartleby, el escribiente” de Herman Melville es tal vez el antecedente más notable de relato con este tipo de personaje, pero también en nuestra tradición cuentística tenemos a “La juventud en la otra ribera” o “Espumante en el sótano” de Julio Ramón Ribeyro.

Sin embargo, la concepción de este cuento partió de una idea muy sencilla, pero recurrente en mis obsesiones de escritor: un hombre solitario (es más: angustiado por la soledad) desea, sin tenerlo del todo claro, un lugar en el mundo. En ese sentido, creo que el cuento no se centra solo en la crítica del universo burocrático, también plantea el tema de la búsqueda de comunión con el otro.

Como en el caso de “Bar Bora”, tenemos a una pareja de amigos. O, mejor dicho, tenemos a una pareja de burócratas. Gutiérrez es un viejo empleado de la oficina de “Trámites Documentarios” que está plenamente instalado en la lógica oficinesca que, a los ojos de Martínez (el narrador), se presenta como un espacio deshumanizador:

La oficina de Trámites Documentarios era un tremendo galpón con infinitas columnas de escritorios, viejos escritorios de madera, donde uno, mientras le daba certeramente a la máquina, podía ver con claridad a los compañeros más cercanos como el señor Teddy, la señorita Regina, el señor Rengifo, la señora Nelly, pero más allá de ese territorio conocido solo podía ver ternos y cabezas aferrados a la máquina, siluetas ligeramente humanas, y aún más allá empezaba una zona brumosa de mecanógrafos inciertos, una zona del galpón siempre desconocida, durante tantos días, durante tantos años. (pp.31-32)

En ese universo burocrático lo importante es la relación que se establece entre ambos personajes. Un día Gutiérrez invita a Martínez un lonche en su casa. Tanto la esposa como la hija de Gutiérrez se muestran sumamente tímidas, lo que genera

en Martínez cierta incomodidad. El lonche transcurre sin mayores inconvenientes y solo cuando Martínez se retira, ocurre algo insólito, pues empieza a sentirse invadido por un cansancio extraño.

Asistimos, entonces, a una suerte de crisis de angustia que padece Martínez en relación con el mundo que lo rodea:

Empecé a caminar sin rumbo, sin poder determinar qué era aquello que me fastidiaba y me obligaba a mantener la mirada en el piso. Caminé varias cuadras hasta llegar a la zona comercial del distrito. Había mucha gente entrando y saliendo de las tiendas. Y había luces y bulla (una bulla sorda y seca como maderas que se quiebran y se astillan). Cansado, me senté en una de las banquetas del parque que está frente a la iglesia San José. Ya era de noche. Me puse a observar a la gente, a los viejos que parecían desorientados en un mundo que no les pertenecía. A las parejas de muchachos embutidos en una alegría sin sentido. A los hombres solitarios perdidos en el humo de sus cigarrillos. No tuve más opción que huir de ese mundo de pesadilla. En la esquina me di el lujo de abordar un taxi, pues quería llegar lo más rápido posible a mi casa. (pp.33-34)

En su casa, Martínez observa la famosa primera pelea entre Roberto Durán y Sugar Ray Leonard en el año 1980. Sin embargo, el recuerdo de la tristeza de la mujer y de la hija de Gutiérrez se junta con las imágenes de la pelea y una vez más un fondo de angustia rodea a Martínez.

A partir de ese acontecimiento, Martínez no dejará de ir a visitar la casa de Gutiérrez, incluso asistirá cuando él no se encuentra, como si fuese parte de la familia (la hija empieza a llamarlo “tío”). Poco a poco se irá instalando en ese universo familiar, de tal manera que en el relato se contraponen el mundo burocrático donde “bajábamos la cabeza casi con resignación y desaparecíamos frente a la máquina y todo parecía mejor, transcribíamos unos documentos imposibles de descifrar por más que le diéramos vueltas durante todo el día,” (p. 35) y el mundo familiar que Martínez hace suyo: “La señora se había acostumbrado a mi presencia, pero no dejaba de tener el

rostro triste; me gustaba que me dijera que yo estaba en casa, pues algo de eso podía sentir allá al fondo, donde los sentimientos son poco claros, pero reales” (p.38).

Creo que es notorio que la contraposición entre los dos espacios se evidencia en el significado que les atribuye Martínez. Por un lado, en la oficina se trabaja con documentos, cuyo contenido es indescifrable, es decir, no tienen sentido. Los seres humanos trabajan sin saber del mecanismo real de la producción; están alienados y por lo tanto se vuelven objetos. Por otro lado, la casa familiar es un espacio amable, a pesar de la tristeza que presenta la señora. Los sentimientos que acompañan a Martínez cuando se encuentra en el ámbito familiar *son poco claros, pero reales*, es decir, carecen de un significado preciso para Martínez, pero son reales en un sentido afirmativo. Dicho con otras palabras, Martínez no puede verbalizar el sentimiento de sentirse parte de la familia, el hecho de haber encontrado un lugar en el mundo de los afectos. No existe para él un discurso que dé cuenta de su estado de satisfacción; el sentimiento no se puede volver discurso, las palabras no le otorgan un sentido pleno. Sin embargo, estamos frente a una afirmación existencial. El universo oficinesco, en cambio, es diferente. La carencia de sentido implica la lejanía de un mundo poco conocido (representado en el lenguaje de los documentos). La falta de sentido marca una distancia con los seres humanos: existe un mundo que los somete, pero sobre el cual saben casi nada, solo se manifiesta críticamente en palabras incomprensibles que los empleados cincelan cotidianamente. El mundo de la oficina es el mundo del absurdo.

Como hemos señalado anteriormente, mis cuentos no basan su historia en la solución de un conflicto. Más bien, la escena desencadena el sentido del relato. En este caso, Martínez se encuentra con unos documentos que Gutiérrez ha sustraído de la oficina y es aquí donde ocurre una revelación importante:

En una de esas tardes advertí que encima del sofá había un folder y me puse a revisarlo. El folder contenía unos expedientes que no podían ser sino de Trámites documentarios. Era inútil tratar de entenderlos, en uno de ellos se hablaba de los códigos relativos, en otro de las contribuciones anexas y en otro de las reservas legales. Entonces pensé: “Carajo, Gutiérrez, carajo”. Dejé caer el folder sobre el sofá y salí de la casa sin despedirme de la señora, sin entender nada y entendiéndolo todo de una vez y para siempre. En verdad, Gutiérrez nunca había salido de Trámites Documentarios, trataba desesperadamente de aferrarse a las palabras inútiles que había cincelado en su vieja máquina durante años. Lo imaginé revisando los documentos en el sofá de su casa, como si en ellos pudiese encontrar la verdad de las cosas. Pero no quería pensar más.” (pp. 38-39)

Los lectores asistimos entonces a la revelación última del cuento “Documentos”: Existe una instancia más allá de nuestras vidas y afectos que resulta incomprensible y convierte el universo entero en algo incomprensible. Esa instancia está representada por el lenguaje burocrático que es, antes que nada, trazos de un código desconocido. Esos trazos oscuros nos revelan que el universo de los seres humanos es también oscuro y angustiante.

#### **2.3.4 “Flores nocturnas” como cuento epifánico**

“Flores nocturnas” es el cuento que le da nombre al libro en general. En este relato el ámbito hogareño aparece una vez más. Como hemos visto, la casa en “Números”



es un lugar de conflicto, pero que sirve al mismo tiempo de refugio existencial para los personajes; en “Bar Bora” es un espacio del que su huye para encontrar un nuevo ámbito; “Documentos”, por su lado, representa el hogar como un espacio deseado. En “Flores nocturnas” la casa se convierte en un espacio extraño, inmenso, inmanejable.<sup>3</sup>

La historia empieza en el momento en que una pareja de esposos, el narrador y Karen, se han vuelto ricos y comprado una casa enorme que han ido decorando y refaccionando. Para arreglar el vasto jardín se contrata a una persona. Esta llega muy temprano y empieza con su labor. La pareja ha planeado para la noche una reunión con un grupo pequeño de amigos; además también estará el padre del narrador quien últimamente ha presentado algunos problemas de salud. Mientras el jardinero continúa con su trabajo, la pareja sale a hacer unas compras para la reunión. Y el narrador nos revela su descolocación con respecto a su nueva vida:

Tal vez no me he acostumbrado del todo a esta vida ¿cómo llamarla? Una vida de ricos. En la tienda no sabía qué vinos debía comprar. Antes solía buscarlos en los escaparates que están en la parte más baja, la de los vinos con los precios más baratos. Pero ahora tengo la posibilidad de gastar en vinos de cien o doscientos dólares o tal vez más. Aun así seguí dudando y sin querer me puse a revisar los vinos de quince dólares. Pero Karen es más expeditiva. Solo tuvo que decirle al encargado que nos pusiera en una caja una docena de los mejores vinos. Nada más. (p. 44)

---

<sup>3</sup> Para Gaston Bachellard la casa es nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo, aunque nos olvidamos de ello: “nuestra vida adulta se halla tan despojada de los bienes primeros, los lazos antropocósmicos están tan relajados que no se siente su primer apego en el universo de la casa. No faltan filósofos que “munifican” abstractamente, que encuentran un universo por el juego dialéctico del yo y del no-yo. Precisamente, conocen el universo antes que la casa, el horizonte antes que el albergue. Al contrario, las verdaderas salidas de imágenes, si las estudiamos fenomenológicamente, nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo.” (Bachellard, 2000, p.28).

Desde este momento del relato podemos percibir que el narrador sufre una inadecuación con su nueva vida. Como veremos en seguida, la falta de integración a un esquema de vida caracteriza existencialmente al personaje. Cuando la pareja de esposos regresa a su hogar, encuentran al padre del narrador conversando con el jardinero. El padre es un ingeniero agrónomo, pero su pasión siempre fue el cuidado de los jardines: “Hablar con ese hombre me ha hecho bien. Sabe de plantas” (p.44) Aquí podemos observar una distancia entre el narrador y su padre, pues piensa que el cuidado de las plantas era “un acto completamente extraño para mí”. (p.45)

Después de transcurrida la reunión y ya entrada la madrugada (eran las dos de la mañana) unos ruidos constantes y secos despiertan al narrador. Son unos ruidos que provienen del jardín. El narrador desciende al primer piso donde observamos una inadecuación más con su entorno: “En la penumbra tuve una mayor conciencia de las dimensiones de la casa. Las cosas con las que habíamos llenado sus distintos ambientes parecían multiplicarse en un espacio infinito” (p. 46). Aquí, el espacio infinito representa la incapacidad que tiene el narrador para hacer suyos los objetos de su casa: estos se multiplican y por lo tanto son inasibles y desconocidos. En otras palabras, el espacio físico de su hogar le es ajeno. Como podemos observar, los detalles y la atmósfera revelan el estado anímico del personaje, con lo cual apreciamos que este rasgo del cuento epifánico funciona y actúa en este relato.

El personaje narrador abre un pequeño resquicio de la cortina de la mampara y se topa con algo insólito a esa hora de la mañana: el jardinero estaba cortando unos arbustos con una tijera de podar. La escena que sigue ingresa en una atmósfera de

extrañeza. Cuando el jardinero es interpelado por el narrador por su presencia, la única respuesta que da es que no ha tenido tiempo de terminar. En ese momento podemos pensar tal vez que el jardinero es una persona con un problema mental. Por ello el narrador lo acompaña hasta la puerta, pensando que ese hombre no debe volver a la casa. Luego, antes de regresar a su habitación, el narrador revisa cuidadosamente el sistema de alarma.

Más tarde, la pareja de esposos se encuentra en la cocina desayunando. El narrador les cuenta lo acontecido con el jardinero, pero ni Karen ni su padre parecen inquietarse por lo que acaban de escuchar. Aún más: el padre tiene una explicación. Para él, el jardinero no se había percatado del tiempo, algo que les ocurría a los jardineros; él mismo había estado muchas horas al lado de las plantas. No percatarse del tiempo les ocurría a las personas que tenían una pasión. Aquí, podemos observar que la distancia con el padre es evidente y es un motivo más para que apreciemos la inadecuación del personaje-narrador.

-Es lo que les pasa a los que tienen una pasión muy fuerte. A los ajedrecistas, por ejemplo. También a los deportistas. Horas de horas.

Yo sorbía mi café escuchando lo que decía mi padre y de una manera difusa sentía que me estaba cuestionando. Yo no podía entender la pasión de horas y horas. (p.48)

El personaje narrador no tiene, sin embargo, mucho tiempo para hundirse en sus pesamientos, pues se entera que el jardinero ha llegado muy temprano esa mañana y se ha puesto a trabajar. En un primer momento piensa que debe echarlo de la casa, pero luego al observar la paciente tarea del hombre lo deja quedarse en casa, si bien la inquietud no deja de rondarle.

El día transcurre y el narrador observa que su padre se había sentado en una silla playera muy cerca del jardinero. El narrador no alcanza a escuchar la conversación, pero es evidente que entre ellos existe una identificación mutua. Más tarde, durante el almuerzo, el narrador le comunica a su padre la inquietud que siente por la presencia de ese hombre extraño que es el jardinero. Y aquí sucede algo que se puede catalogar como extraño:

-No va a pasar nada –dijo mi padre-. Se quedó hasta tarde por las flores nocturnas. Él me lo ha dicho.

Karen y yo lo quedamos observando.

-Las encontré detrás de los matorrales.

-¿Flores nocturnas? –preguntó Karen.

Mi padre nos dijo que eran flores que necesitaban mucho cuidado. Después dio las gracias por el almuerzo y se levantó de la mesa sin decir nada más. (p. 50)

En esta secuencia podemos apreciar que el padre cuenta con naturalidad un hecho insólito como son unas flores nocturnas (unas flores que pertenecen al ámbito inquietante de la noche) que necesitan cuidado. El padre habla como si aquello que dice formara parte de la cotidianidad más inmediata.

Luego el relato se centra en la crisis de salud que sufre el padre, su traslado a la clínica y, finalmente, su fallecimiento. Durante la madrugada que siguió a este suceso, el narrador-personaje y Karen, que se encontraban en su habitación, escuchan el ruido de las tijeras de podar en el jardín. El narrador personaje va en busca del jardinero, aunque esta vez no tiene la intención de expulsarlo, sino de pedirle que le muestre las flores nocturnas: “El jardinero dejó las tijeras lentamente

y me pidió que lo siguiera. Caminamos unos cuantos metros hasta unos matorrales. Detrás de ellos estaban las flores abiertas hacia la noche, rodeadas por un círculo de piedras que afirmaban la base de sus tallos.” (p.53-54)

Sobre estas extrañas flores nocturnas no sabemos nada más, ni su forma, tamaño o color; ni siquiera sabemos si posee un rasgo específico que les confiera una distinción en relación con las demás flores. Solo sabemos que son nocturnas. Del mismo modo, el narrador-personaje no puede acceder a las particularidades de ese objeto tan significativo tanto para su padre como para el jardinero. Solo le pide al jardinero que haga un arreglo floral con ellas para el sepelio de su padre.

Una vez más la inadecuación del personaje emerge en esta escena; a su distanciamiento con el hogar, la pasión, su nueva vida de rico y su padre, se suma ahora con la falta de sentido que brota de aquellas flores nocturnas. El sentido parece estar reservado para otros, para el jardinero, para su padre: “El hombre hizo un gesto de asentimiento (cuando el narrador le pide que haga un arreglo floral). Un gesto breve. Un gesto que parecía encerrar un sentido más allá de las palabras.

Después me dio la espalda y caminó hasta el lugar donde había estado trabajando.” (p.54)

### **2.3.5 “Oyasumi-Nasai” como cuento epifánico**

“Oyasumi-Nasai” narra la historia de Celia, una mujer solitaria que de manera inconsciente busca un lugar en el mundo. Una vez más la idea de un refugio para la existencia representado en la figura de un hogar o casa aparece en el cuentario.

Celia es una terramoza que ayuda a los pasajeros en un viaje de Lima hacia las playas del norte del Perú. Durante el trayecto, mientras acomoda a los turistas y sirve infusiones y comida, tiene recuerdos fragmentados de un encuentro sexual que ha tenido con un hombre la noche anterior. Esos recuerdos son difíciles de representarse, pues tienen formas de sensaciones: “Se acordó de él. Pero era difícil pensar en algo tan físico.” (p. 56). Como veremos más adelante, esa relación resulta pasajera, pues aunque espera que el hombre se comunique con ella, esto no ocurre. Sin embargo, el conflicto central de Celia no parece tener una índole amorosa, sino una soledad existencial que la obliga a desear un refugio para sí misma:

Después de cenar, los pasajeros se calmaban en el adormecimiento de la noche y del sueño. Escogió una película romántica y la proyectó con el volumen adecuado. El ómnibus corría deprisa por la carretera y a Celia le gustaba ver de rato en rato la oscuridad que se cerraba más allá de los límites de la pista. Era mejor así, un mundo negro y frío y amenazante y ella protegida en el ómnibus, sentada al final del pasillo con un café en la mano, esperando a que sonara el timbre de aviso (p.57).

Observó por la ventana los bordes de la pista y la oscuridad que se cerraba. Más allá, detrás de esa oscuridad, no había nada, un vacío negro de nada. Celia puso el índice sobre la ventana y pensó que estaba tocando la noche (p. 58).

El mundo es para Celia tanto un lugar amenazante como una oscuridad rodeada por la nada. Como he señalado anteriormente, este detalle resulta muy significativo en un cuento epifánico, pues al no estar fundado en la anécdota resolutive, los momentos de reflexión o las pequeñas acciones de los personajes deben ser atendidos ya que configuran el sentido que rodea al relato.

Celia establece un mínimo contacto con una pareja de ancianos japoneses. Cuando termina de atenderlos (les ha alcanzado un vaso con agua) ella le dice *Oyasumi* a la anciana, tratando de despedirse con una expresión japonesa. Sin embargo, se ha

equivocado, según se lo hace saber la anciana, pues la expresión completa es *Oyasumi-Nasai*.

En un momento del viaje el ómnibus se detiene para la revisión técnica y los pasajeros bajan un momento para estirar las piernas o ir a los servicios higiénicos. Pero cuando deben abordar nuevamente el ómnibus, los ancianos japoneses permanecen sentados en un asiento ubicado fuera de la caseta de control y se niegan a continuar con el viaje. Al parecer ha habido una pelea entre ambos y se han empeñado en quedarse en ese lugar. Hay un momento de tensión para Celia, pues no sabe cómo actuar con los ancianos: “El claxon del ómnibus sonó tres veces. Celia no sabía qué hacer. Observó a la pareja de ancianos y pensó que era ridículo que un par de seres tan débiles y desprotegidos pudieran darle problemas.” (p. 60) Lo que Celia piensa de los ancianos se puede ver en el contexto del relato como una autodescripción, pues es ella la que aparece marcada por la debilidad existencial y la desprotección afectiva.

Cuando los ancianos acceden a regresar, Celia toma del brazo a la señora y la ayuda a caminar hasta el ómnibus. Pero de pronto la anciana se detiene:

-¿Sucede algo señora? –preguntó Celia.

La anciana levantó el rostro hacia Celia.

-¿Eres una mujer casada, tienes hijos?

-No, nada de eso –dijo Celia. -¿Tienes un novio entonces?

Celia no respondió porque no sabía cómo responder esa pregunta. Ni siquiera tenía sensaciones tan firmes como para responder esa pregunta.” (pp.60-61)

Una vez más apreciamos el desamparo en el que se encuentra Celia. Incluso el recuerdo del encuentro sexual que ha tenido la noche anterior empieza a desvanecerse pues ya no tiene sensaciones firmes.

Al día siguiente, Celia es despedida de su trabajo pues, al parecer, la empresa tiene problemas financieros. Entonces empieza a caminar por la avenida Balta de la ciudad de Chiclayo y, finalmente, aborda un colectivo hacia la ciudad de Pimentel, un tradicional balneario veraniego. En este punto del relato aparecen distintas descripciones del lugar y la naturaleza marítima le proporciona a Celia un poco de tranquilidad existencial:

El sol caía a tajos y Celia lamentó no haber comprado antes una ropa de baño por haber salido tan deprisa de la ciudad, como escapando de algo. Miró dos o tres veces el celular que tenía en la mano y luego lo guardó en el bolso. Caminó por el malecón observando la playa, el mar y las olas que rompían en una espuma luminosa. Se dio cuenta de que caminaba muy rápido y que no tenía por qué hacerlo. Ya no estaba en el ajetreo del ómnibus y de las noches fragmentarias. Con calma llegó hasta el muelle. (p.53)

Luego Celia descubre que en la playa se encuentran los ancianos japoneses y cuando se cruza con ellos no la reconocen. Más bien la anciana le ofrece trabajo, pues necesita una persona que la ayude en tareas minúsculas durante cuatro semanas. Celia no acepta inmediatamente el empleo, pero se ofrece en ayudar a los ancianos en llevar sus cosas a la casa de playa. Entonces se encuentra con un lugar muy bello y parece ser que ha encontrado *su lugar en el mundo*:

Era una casa de un solo piso y con un pequeño jardín a la entrada. Los ancianos iban por delante, seguidos por Celia. En el umbral se sacudieron la arena y se quitaron los zapatos. Mientras la anciana le indicaba dónde dejar las cosas, Celia miraba el orden perfecto de los objetos que emergían de una luz diáfana: la mesa con el color intenso



de la caoba, el juego de sillones blancos que parecían iluminados por dentro, el estante de adornos construido con una manera reluciente. (p.65)

Es claro que tanto la naturaleza como la casa son espacios iluminados, mundos de luz, que se contraponen a la oscuridad en la que permanecía Celia, tanto en la noche del ómnibus como en su vida.

Finalmente, Celia acepta el trabajo que le ha ofrecido la anciana. Primero los acompaña durante el almuerzo y descubre que el anciano es un buen cocinero; luego, en la noche, conversan un poco antes de acostarse. Hablan sobre el pasado del esposo, quien sufrió mucho durante la guerra. La escena final del cuento es reveladora, cuando se despiden en la puerta del dormitorio:

-Buenas noches –dijo Celia.

-Buenas noches –dijo la anciana-, pero preferiría que me lo dijera en japonés. De ese modo mi marido también puede recibir su saludo. En japonés se dice Oyasumi-Nasai.

-Oyasumi-Nasai –dijo Celia, sonriendo.

Ya le iré enseñando otros saludos en japonés. Es un idioma muy bonito.

La anciana observó un momento a Celia y parecía que iba a decir algo más, pero se quedó callada. Hizo una venia y luego cerró la puerta de la habitación. (p.67)

El final es abierto; no sabemos lo que puede ocurrir más adelante. Pero a los lectores se le revela una idea sugestiva: la existencia humana, como la sombra y la claridad, tiene dos aspectos que potencia o anulan al individuo. Por un lado, Celia en su trabajo de terramoza solo tenía una identidad funcional, uniformada; en cambio en el ansiado ámbito del hogar es posible que acceda a una identidad más humana. El saludo “Oyasumi-Nasai” cambia de sentido y sirve para tener un vínculo real entre los *seres humanos*.

## CAPÍTULO III

### POÉTICA Y SUJETO

#### 3.1 El sujeto moderno. Propuesta de dos campos de lectura

El personaje es un elemento esencial de la narración no solo porque en él se aprecia la peripecia de la historia, sino, fundamentalmente, porque es un portador de ciertas ideas que sobre el ser humano plantea un autor. Entendido de esta manera, se caracteriza por presentar una visión del mundo. Esta visión del mundo que se observa en los personajes de *Flores nocturnas* está ligada a la emergencia de un sujeto en crisis producido en el proceso de la modernidad.

En principio, es necesario señalar los rasgos constitutivos del sujeto moderno con el propósito de establecer equivalencias conceptuales con los personajes de los

cuentos. En efecto, el concepto de sujeto en crisis me sirve para establecer el sentido y la simbología implícita de los personajes de *Flores nocturnas*.

Propongo dos campos de lectura en relación a la modernidad y al sujeto. El primer campo plantea la relación conflictiva entre razón y sujeto (individuo) en el marco de la modernidad, tomando en cuenta la idea de autonomía o autorrealización que acompaña al concepto de individuo que emerge en la modernidad. En este campo de lectura, la respuesta artístico-literaria está ligada a la problematización sobre la pérdida de la autonomía del sujeto moderno; en ese sentido, la literatura se convierte en un discurso crítico de la modernidad.

Esta pérdida de autonomía adquiere las características de pérdida del sentido desde el punto de vista existencial, que repercute en una inseguridad en el orden de lo ontológico. Muchos de los relatos de *Flores nocturnas* se adscriben en esa línea de lectura y nuestro propósito es efectuar un análisis al respecto.

El segundo campo de lectura que proponemos no contrapone necesariamente el binomio razón y sujeto. Estos, más bien, se pueden ver como dos conceptos convergentes que se anudan y se necesitan. Esta segunda visión de la modernidad tiene como consecuencia un sujeto instrumental, un sujeto necesario al engranaje del sistema, una idea más que un individuo; idea que niega el universo de los afectos y lo corporal. De tal manera que la respuesta artística es, por un lado, la evidencia de la pérdida de lo humano-corporal y, por otro lado, la búsqueda de los afectos.

Con el propósito de aclarar nuestra propuesta de lectura en relación al sujeto que se observa en los personajes de *Flores nocturnas*, veamos el siguiente cuadro:

<b>campo de lectura 1</b>	relación problemática entre razón y sujeto	consecuencia: pérdida de autonomía del sujeto	respuesta artística a) moderna (crítica): recuperación del sujeto /evidencia de la crisis del sujeto b) posmoderna: evidencia de la disolución del sujeto moderno
<b>campo de lectura 2</b>	relación necesaria entre razón y sujeto	consecuencia: sujeto sustanciado, instrumental	respuesta artística: búsqueda de la enteridad: humus en lo humano / constatación de la pérdida de corporal, de lo sensible

### 3.2 Campo de lectura 1

Como bien sabemos, la idea de modernidad está asociada con la de racionalización. Sin embargo, la noción de que las sociedades modernas son racionales solo se puede establecer en un determinado momento de la modernidad, en un segundo estadio, cuando las sociedades tienen los mayores logros en el campo científico y tecnológico, lo cual implica un cambio radical en la vida social. Estamos hablando de un marco temporal que empieza en el siglo XVIII y llega hasta nuestros días. En

este momento de la modernidad, como bien señala Alain Touraine, la razón se convierte en el agente fundamental de la modernidad junto con la ideología de que el establecimiento definitivo de una sociedad racional era una necesidad histórica. (1994, p.18).

Touraine ha señalado que la ecuación modernidad = razón instrumental es incompleta, cuando no equivocada. Pues la idea de lo moderno tiene que ver también con el surgimiento del sujeto humano en relación con la libertad, la autonomía y la creación. La identificación de la modernidad con la razón, basada en la relación entre tecnología y futuro, deja de lado la autocreación del individuo moderno.

Aunque es discutible, me parece que hay dos formas en que se aborda la crisis del sujeto moderno desde la perspectiva artístico literaria. La primera se despliega en la crítica del sujeto moderno, ubicada en el horizonte utópico. La segunda se articula en la idea de que la crisis del sujeto implicaría en realidad una disolución del sujeto y el horizonte cultural en el que se ubica tiene que ver con lo distópico.

En el siguiente cuadro podemos apreciar una síntesis de lo que hemos planteado para este campo de lectura 1:

Horizonte Utópico / Crisis del sujeto / Modernidad	Horizonte Distópico / Crisis del sujeto / Posmodernidad
---	--

-Novela moderna → razón subjetiva	-Novela posmoderna → metaficción
-Vanguardia → fragmentación-consciencia lingüística de la realidad	Inestabilidad, lo real indeterminado
-Cuento epifánico → revelación de un sentido abierto o multiestable.	-Cuento epifánico → pérdida de la autonomía, de sentido marcada presencia de lo cotidiano como limitación.

Las manifestaciones o correlatos literarios del horizonte utópico o moderno son la novela y la poesía moderna, el discurso de vanguardia, el relato existencial, el cuento fantástico y un grupo de cuentos que se inscriben en el relato epifánico. En este horizonte utópico o moderno, el sujeto se confronta con la sociedad y con los ejes articuladores de la modernidad, lo que desemboca en la crítica del mundo moderno. La novela, por ejemplo, instaura una razón subjetiva donde el personaje se enfrenta a los valores sociales y trata de reivindicar su autonomía en tanto ser. Pero es en el discurso de vanguardia donde se exagera la estética de lo moderno. Por esta razón quisiera señalar algunos de sus rasgos esenciales. Esta actúa bajo el supuesto de que el discurso literario no es transparente, de tal manera que en el texto vanguardista se evidencian los mecanismos textuales que producen sentido y, por ello, la autorreferencialidad se convierte en material de la obra. En relación con el personaje, el discurso de vanguardia lo entiende como un sujeto en proceso de constitución, lo que revela una crisis del sujeto moderno:

(...) si el texto vanguardista resalta la construcción del sentido, resalta también el proceso en que se construye el sujeto del enunciado textual. Así, la fragmentación del sujeto es, por un lado, la disolución de la identidad entendida como parte de un sujeto plenamente constituido; por otro lado, implica observar al sujeto en proceso de

constitución, lo cual significa una recuperación de la idea de autorrealización o creación del individuo moderno. (Bances, 2002, p.26)

Esta condición del vanguardismo está anclada, de manera central, en el horizonte utópico. El vanguardismo es un discurso cuya base es la crítica. La crisis del sujeto se convierte en una posibilidad para recuperar al individuo moderno.

¿Y el relato epifánico sobre la base de qué principio construye el personaje? ¿Existe aún un probable elemento de crítica?

Creo que sí existe una crítica de la sociedad y la cultura pero ya no una crítica de la modernidad. Pienso que los relatos que integran este universo de sentido denominado relato epifánico evidencian un proceso donde los presupuestos de la modernidad se han diluido y con ellos el sujeto, que solo puede ser verbalizado en un orden menos convincente.

Evidentemente hay un proceso en lo que va de Joyce y Hemingway hasta autores como Carver y Ford; en los primeros aún hay sueños por realizar (piénsese en “Eveline” de Joyce o en el cuento “La capital del mundo” de Hemingway), pero en los segundos tenemos personajes inarticulados incapaces de verbalizar su condición que a menudo no parecen comprender del todo. En los relatos, sus vidas parecen deambular en lo intrascendente sin sentido, cuando de pronto estas vidas se ven sometidas a un momento de inestabilidad (la pérdida de empleo, una ruptura sentimental) que los diluye.

Precisamente la disolución del sujeto o la pérdida de autonomía se puede advertir en mi libro *Flores nocturnas*. Esta pérdida de autonomía se desprende de una crítica

clásica de la modernidad. Me refiero a que la vida contemporánea, la vida de los individuos se ve avasallada por el sistema. Esta idea se puede resumir en la falta o pérdida del sentido de realidad debido a la ausencia de seguridad ontológica (Giddens, 2000, p.52).

Como señala Giddens, en la modernidad el proyecto del yo se lleva a cabo en un medio social técnicamente competente pero moralmente yermo. En la mayor parte de los procesos globales de planificación de vida “acecha la amenaza de la *falta de sentido personal*” (2000, p.255)

Resulta necesario entender plenamente el significado de la siguiente idea: *la crisis de identidad en el sujeto desemboca en inseguridad ontológica*. En efecto, cuando decimos que la identidad está en crisis o presenta un problema, el resultado es la falta de sentido personal que está ligado precisamente a la inseguridad ontológica.

Debemos entender que la identidad supone, para el sujeto, una continuidad en el tiempo y en el espacio, un saber quién es, un conocimiento de sí mismo que es el resultado de la interpretación de esa continuidad en el tiempo y en el espacio. Con otras palabras, la identidad es “el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía” (Giddens, 2000, p. 72).

El mecanismo que ayuda a la identidad es un sistema social: “El individuo experimenta el yo en relación con un mundo de personas y objetos, cognitivamente organizado por medio de la confianza básica, sólo en función de ese sistema de seguridad fundamental, origen del sentimiento de seguridad ontológica” (Giddens, 2000, p. 63)



De tal manera que el problema en la identidad del sujeto es, concluimos, una inadecuación al sistema, lo que finalmente origina la falta de seguridad ontológica.

Según Giddens, existen tres características del individuo ontológicamente inseguro:

(p.73)

1. Falta de sentimiento coherente de continuidad biológica. Esta característica se refiere a que existe una discontinuidad o ruptura en la experiencia temporal. El tiempo se vuelve una serie de momentos discretos, separados, de tal manera que no existe una crónica continua de la vida. Por esta razón, el sujeto puede llegar a angustiarse por la idea de ser borrado o aplastado por acontecimientos que lo afectan desde fuera.
2. La persona, en un medio externo pleno de cambios, se siente obsesivamente preocupada por aprensiones de posibles riesgos que amenazan su existencia y paralizada para la acción práctica. Aquí el individuo presenta una incapacidad para bloquear los peligros que acechan desde el exterior y buscarán fundirse con el entorno para evitar los peligros que la acechan.
3. La persona fracasa en su intento de desarrollar o mantener confianza en su propia integridad. No tiene confianza en su propia integridad, se siente moralmente vacío, pues no tiene una visión amable de sí mismo.

### **3.2.1 La crisis del sujeto en “Flores nocturnas”**

En mi cuento “Flores nocturnas” el personaje-narrador es un hombre que nos cuenta en un principio que su condición económica ha cambiado: se ha vuelto rico. En su

nueva casa organiza junto a su esposa una reunión para celebrar el acontecimiento. Los preparativos incluyen una cena especial, pero el enorme jardín debe ser arreglado. Para ello contratan a un jardinero, un hombre un tanto extraño. La cena concluye y, ya entrada la madrugada, el personaje-narrador escucha unos ruidos en el jardín. Es el jardinero que continúa su labor. Desconcertado, el personaje-narrador le indica que debe abandonar la casa. Al día siguiente, en el desayuno, les comenta a su mujer y a su padre lo sucedido y ellos le cuentan que el jardinero ha regresado. El padre justifica la actitud del jardinero: “es por las flores nocturnas”. En este punto no sabemos a qué se refiere el padre, pero se deja entrever que emerge un elemento extraño en el orden natural de las cosas. Al final del relato, el personaje-narrador puede ver las flores nocturnas, pero no tiene forma de darles un sentido.

La pérdida de sentido se observa en el narrador-personaje. Este tiene dinero, pero en ningún momento se hace referencia a una pasión o vocación o a un trabajo (no se sabe cómo ha obtenido su dinero). Asimismo, se siente diferente a su padre porque no entiende la pasión de horas y horas, cuando este le habla de la actividad de un jardinero.

Esta crisis de sentido se puede advertir en el juego que se plantea a nivel de la anécdota. Como en un cuento epifánico el encadenamiento causal de los sucesos no determina el sentido del relato, el lector tiene, antes que respuestas, distintas interrogantes sobre el contenido del cuento:

¿Es la historia de la nueva condición de rico del personaje y su origen no revelado?

¿Es la historia de la relación con su padre?

¿Es la historia de un encuentro con un jardinero extraño?

¿Es la historia de su acercamiento al misterio de la vida a través de las flores nocturnas?

En relación con lo que llamo misterio de la vida, Giddens señala: “Ser una persona es conocer, prácticamente siempre, mediante algún tipo de descripción o de alguna otra manera, tanto lo que uno hace como el por qué lo hace” (2000, p.51). Es evidente que el personaje de “Flores nocturnas” no posee respuestas a cuestiones existenciales trascendentes. Lo que se observa, en cambio, es la falta de sentido: el hecho de no saber quién es se simboliza en las flores. La crisis de identidad es, pues, una crisis ontológica, no se sabe qué es el mundo, hay un misterio que horada la existencia humana.

### **3.2.2 La crisis del sujeto en “Persecución”**

“Persecución” es una tentativa de ampliar el sostén estructural de relato epifánico. A pesar de que a lo largo del siglo XX la noción de relato tuvo diversas exploraciones, como el relato de experimentación vanguardista o el *nouveau roman*, aún muchos lectores son proclives a pensar que el relato o el cuento deben seguir la noción aristotélica de trama sustentada en una *simetría de diseño*. Esta se refiere a que los elementos que se observan en el desarrollo de la historia o fábula (inicio, nudo y desenlace) deben estar no solo presentes, sino ser claros y distintos. Sin

embargo, en muchos cuentos (y claramente “Persecución” es uno de ellos) la simetría está completamente ausente.

(...) la acción de un cuento, al contrario de la de composiciones más extensas, no necesita, en modo alguno, tener un desarrollo completo. Puede, virtualmente, no tener ni principio ni final, y representar solo un estado de cosas, más que una secuencia de acontecimientos. Esto es cierto, por lo general, en la obra de algunos escritores. Galsworthy solía decir que los cuentos de Chéjov eran ‘sólo la parte del medio, como una tortuga’. Y Chéjov mismo apuntó alguna vez: ‘Creo que cuando uno ha terminado de escribir un cuento, debería borrar el principio y el final’. Al descartar las estructuras englobantes, el cuentista puede tal vez descubrir esa libertad y esa verdad imaginativa que son inherentes al género. (Reid, 2004 p. 399)

Es esa verdad imaginativa la que reivindicó para “Persecución”. Fue el último relato que escribí para el libro, en el verano 2017, y me propuse contar una historia donde el personaje deambulara por distintos espacios, como un ser errante. De ese modo, imaginé una historia que se abriera como un abanico y junto a ella revelara los saltos anímicos del personaje. Sin embargo, el proyecto fue reduciéndose a dos espacios fundamentales, la Ciudad Universitaria de San Marcos y la editorial de Charlie. De ellos, eso sí, se desprenden otros lugares, pues este ser errante se convierte en un perseguidor y termina convirtiéndose en un perseguido. En ese sentido, la forma narrativa se vincula con la desestructuración del personaje, lo patentiza como un sujeto en crisis.

El relato empieza en una editorial de poca monta, donde trabaja el narrador-personaje. De Charlie, el dueño de la editorial, recibe no un sueldo sino propinas. El narrador prefiere esta situación pues San Marcos, donde estudia literatura, ha sido tomada por los militares. Desde un comienzo, entonces nos encontramos con una situación de inseguridad que es la verdadera atmósfera del relato:

La época no era buena para nada, en San Marcos el primer ciclo empezaba en abril y terminaba en octubre y el segundo ciclo se prolongaba hasta cubrir todo el verano. En estricto sentido, yo no necesitaba trabajar, pero entre los militares que habían tomado la ciudad universitaria y los senderistas que aparecían como hongos de vez en cuando con los fusiles cargados, prefería engañarme con lo que llamaba trabajo. (p.70)

Una tarde, Charlie les anuncia al narrador-personaje y a Rubén, el otro trabajador de la editorial, que va ir en busca de Gutiérrez-Chacón, un importante coleccionista de libros, con la intención de ofrecerle la edición de un catálogo de sus libros. Este propósito tiene muy pocas posibilidades de realización, diríamos incluso que es absurda. Es evidente que una editorial pequeña y sin futuro no podría obtener semejante privilegio. Por eso, inevitablemente, Charlie fracasa y sobreviene un ambiente de depresión y derrota que obliga al narrador personaje dejar la editorial: “Porque la verdadera razón era Charlie y el aire de frustración que empezaba a mostrar. La imagen de Charlie derrotado (el saco desparramado en una silla, los zapatos con el polvo de la calle) encajaba muy bien con los militares que habían tomado la ciudad universitaria y con esa sensación de que todo empezaba a moverse hacia un sitio equivocado.” (p. 72)

Es evidente que el clima de opresión se extiende a los espacios donde se desenvuelve el personaje-narrador, la editorial y la universidad, dándonos una sensación de encierro y angustia. Esto se acentúa aún más, pues en San Marcos se entera de que uno de sus mejores amigos, Álvaro, ha pasado a formar parte de Sendero Luminoso.

Por ello, este ser errante que es el personaje-narrador regresa a la editorial de Charlie. No obstante, para el lector queda flotando una situación tensa y dolorosa,

pues el descubrimiento de que Álvaro es un senderista (que además es *perseguido* y busca refugio) ha desestabilizado emocionalmente al grupo de amigos (el narrador-personaje, Sebastián y Alberto). Esta situación es evidentemente una subhistoria y tal vez esperamos como lectores que tenga una suerte de continuación.

Sin embargo, la historia prosigue con el narrador-personaje persiguiendo por muchos lugares de Lima a Gutiérrez-Chacón con el propósito de obtener de él un contrato para publicar el catálogo de libros. Es claro que debido a que Charlie ha fracasado el narrador-personaje asume esa tarea con una vehemencia inesperada:

“Al viejo lo perseguí en la casa del embajador de México, en una exposición de una pintora barranquina que estaba de moda, en el *honoris causa* de un escritor argentino, en la recepción de la princesa de Suecia en la Casa de Osambela, y en todos los eventos sociales donde era probable que se presentara (...)” (p. 75)

Esta vehemencia, esta persecución intensa, se explica porque ese mundo medio fastuoso y medio frívolo de los eventos culturales en el que habita Gutiérrez-Chacón se ha convertido en una suerte de refugio para el narrador-personaje frente a la realidad opresiva de los espacios centrales:

(...) tres o cuatro semanas en las que esperé con ansias el momento de ingresar al mundo de los cócteles y de las palabras vacías y las tres copas de vino. Sentía que toda esa realidad de ficción era un lugar cómodo para refugiarme de San Marcos (los cachacos habían tomado definitivamente el campus universitario y pintado los edificios de verde militar) y olvidarme de Charlie y su editorial deprimente y sobre todo, esa burbuja de perfume y traje bien cortado me liberaba mientras tanto del recuerdo de Álvaro. (p. 76)

El único elemento disruptivo que emerge en ese refugio es un personaje que siempre aparece en el campo de visión de Álvaro. Por su forma de vestirse (con un jean medio roto, con botas de subterráneo y un aire setentero) no encaja en ese mundo y no se explica cómo hace para estar en esos eventos exclusivos.

En un determinado momento, la persecución se corta, pues explota una bomba cerca del Ministerio donde Gutiérrez-Chacón iba a dar una conferencia y una vez más vemos al narrador-personaje a lado de sus amigos, en una noche de tragos, donde presienten que Álvaro ha participado en el atentado.

La persecución ha terminado. Vemos entonces al personaje-narrador yacer en su cama con la ropa del día anterior, sin ganas de volver a la universidad. En ese momento piensa lo que está ocurriendo en San Marcos, en una suerte de proyección imaginaria:

(...) me imaginaba a Alberto y a Sebastián (y también a Álvaro, era inevitable) esperando en vano la clase de Interpretación de textos. Si agudizaba un poco la imaginación, los veía salir del aula, puteando al profesor porque nunca había llegado, y atravesar el pasadizo oscuro, que en ese tiempo era como un pequeño horror, un pedazo de miseria. Pero ya son las diez y alguna iluminación debe haber en el pasadizo, a pesar de su condición natural de penumbra (Álvaro me pica un cigarro porque yo estoy allí y eso también es inevitable) y podemos leer los mensajes revolucionarios de los periódicos murales. (p. 77)

Es importante tomar en consideración la cita anterior, pues la proyección imaginada se plantea como una suerte de distorsión de lo fáctico proyectado. Me refiero a que es imposible que Álvaro se encuentre presente en ese momento en San Marcos y también es imposible que el narrador-personaje lo esté. Me parece interesante acotar esta idea, pues el cuento va alcanzado en este punto la idea que subyace a su ejecución: es un relato que muestra la atmósfera de opresión de un sujeto en

crisis existencial y no importa si la historia que lo acompaña salta, se detiene o no se completa.

Al final, el hombre extraño que aparecía siempre en los eventos sociales se presenta en la casa del personaje-narrador con una propuesta: hacerle una entrevista a Gutiérrez-Chacón “en su casa, donde tiene los libros, no sé si me explico” (p.79) Para el narrador-personaje está muy bien explicado: de lo que se trata es de robarle los libros al coleccionista. Pero no le increpa (está envuelto en una suerte de hastío existencial) y más bien contempla, a través de la ventana, el día soleado y desea realizar un paseo. Sin embargo, su estado de ánimo está saturado de angustia; por ello Kafka ingresa a su mente, como una astilla que le produce dolor e intranquilidad. Kafka es entonces un símbolo de inquietud existencial, de estado absurdo y de irracionalidad. El personaje-narrador sufre una suerte de metamorfosis que no es objetiva, sino proyectada: se ve a sí mismo como un insecto que percibe la realidad de una manera distinta:

(Los componentes hexagonales de mis ojos multiplican el haz de objetos de esta sala. Busco el agujero. La entrada al mundo de sombras. La protección. Gutiérrez-Chacón, Álvaro, yo. Cosas que carecen de sentido. Empiezo a simplificarme, mi corazón es un tubo finísimo donde circula la minúscula y suficiente cantidad de sangre que requiere mi cuerpo. Cerca del librero hay una abertura, tal vez ahí. Ahora sé que la incesante multiplicidad humana ya no me toca. Respiro con tráqueas. Puedo atravesar sin problemas esta realidad incoherente. Mis alas transparentes me han convertido en un rey del viento y me llevan hasta un rincón solitario, muy alto, a donde no alcanzan los pasos que resuenan en la calle, las bocinas nerviosas de los autos, los gritos desequilibrados de los seres humanos.) (p.80)

Estamos en el punto central del relato, pues el ser errante que es el narrador-personaje ha ingresado a un punto de desequilibrio emocional. En primer lugar, desde el punto de vista del sujeto representado, se desentiende de la realidad exterior (se olvida del hombre que está en su casa) y siente que la *incesante*



*multiplicidad humana* no lo toca. Se ha vuelto, pues, un ser aislado de lo humano que busca un refugio frente a la realidad incoherente. En segundo lugar, desde el punto de vista de la formalización del relato, esta secuencia en la que se detienen las acciones, frena el desarrollo temporal del relato y favorece la concentración subjetiva del personaje.

En las siguientes páginas lo vemos recorrer las calles de una Lima desvaída, sucia, decadente, hasta internarse en la feria de libros de la avenida Grau. Ya el personaje-narrador ha dejado de ser un perseguidor; continúa siendo un ser errante, pero sin ningún objetivo. En la feria se encuentra con Ordoñez, un viejo librero. Este le cuenta que Pérez Luján es un estafador en el negocio de compra y venta de libros. Es entonces cuando el personaje-narrador sospecha que Pérez Luján lo persigue “Pero solo tenía eso, sospechas desparramadas en un laberinto sin fin.” (p. 84)

La última parte del relato se plasma en una serie de enunciados cortos que patentizan la desestructuración del personaje-narrador:

Salí de la feria de libros y me interné por calles estrechas y sucias que olían a orines de perro.

Caminé hasta la intersección de Abancay y Grau y esperé el microbús.

Y pensé bajo el sol violento en Álvaro y en Gutiérrez-Chacón.

Pensé: se parecen un poco. Después pensé: no, no se parecen en nada. No sé por qué los relaciono. Debe de ser el calor.

Y luego pensé algo que no era cierto pero que sonaba a verdad: Pérez Luján me había estado persiguiendo.

Una mentira que sonaba a verdad, un sonido seco que se perdía en el ruido de la ciudad.

El microbús no llegaba y el sol era cada vez más atroz.

Volví sobre mis pasos (la suciedad de las calles, las pistas con charcos nauseabundos, las veredas manchadas de tiempo).

Me dirigí rápidamente al puesto de Ordóñez sin saber muy bien por qué lo hacía, con la agitación de un insecto moribundo.

La feria era una pequeña ciudad de estantes y paredes de libros en medio de un verano infernal.

Cuando llegué al puesto, Ordóñez estaba quitándole el polvo a unas enciclopedias de los años sesenta. Me miró, se quedó callado y continuó con la limpieza de los libros.

Entonces le pregunté si podía quedarme con él un rato más.

Ordóñez jaló una vieja silla y dijo siéntate, muchacho, no hace falta que me lo pidas. (pp. 84-85)

### 3.3 Campo de lectura 2

Una segunda posibilidad de abordaje teórico de la modernidad es la idea de que razón y sujeto son dos conceptos inseparables y convergentes. La autonomía del sujeto, desde esta perspectiva, es necesaria y *constitutiva* a la sociedad racional moderna, de tal manera que es difícil pensar en la existencia de una sociedad moderna sin sujeto autónomo y, sobre todo, racional.

Es cierto, por lo demás, que aquí la noción de sujeto es, según Michel Maffesoli, entendible cuando el ser se sustancializa, se vuelve sujeto: individuo, institución, estado nación. La noción de sujeto, en ese sentido, se vincula con la del yo moderno instrumental, enajenado del mundo, vuelto sustancia. La sustancia es algo que da consistencia a la existencia, pero desde un punto de vista cognitivo-conceptual.

Pero contra lo cognitivo como idea base del sujeto moderno (sustancialismo) está presente la idea de la experiencia formadora del individuo, ligada a lo sensible, a lo corporal y al sentir: “Hay *humus* en lo humano, no solamente lo cognitivo, también un cuerpo, también lo sensible, también olores, humores, instintos” (Maffesoli, 2004,

p.27). Este segundo campo de lectura plantea, entonces, la oposición entre sujeto moderno en tanto concepto *enajenado* de la vida, es decir, del mundo de lo sensible, de lo perceptible y de los afectos.

Las últimas reflexiones sobre teoría estética plantean como idea fuerza este aspecto de lo sensible como insoslayable a la noción de lo humano. Por ejemplo, para Terry Eagleton lo estético es, por un lado, un modelo de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista y es, por otro lado, “una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental (...)” (2006, p.60). En este caso, Eagleton apuesta por la idea de que lo estético constituye una vuelta creativa a la corporalidad.

### **3.3.1 La pérdida del sentido y de lo sensible en “Los días, el pozo”**

En “Los días, el pozo” el nivel del *humus*, de la corporalidad, aparece subyugado y se representa a través de la metáfora de la depresión. Dicho de otro modo, lo que se revela en esta obra es no tanto la pérdida de la autonomía individual, sino una mayor, más profunda si se quiere, como es la pérdida de la dimensión de lo sensible y de los afectos.

La historia se centra en la caída al pozo profundo de la depresión por parte de

Miguel, el personaje-narrador. La “tenencia” de la depresión no es explicada dentro de una lógica causal. Solo vemos que el personaje sufre un deterioro de sus facultades mentales y emocionales sin un origen explícito.

Esa misma noche caí en el pozo. Entrar en un hueco sin retorno es muy fácil. Solo te hundes como en el barro porque la realidad aparece amalgamada por una materia blanda. Incluso se puede encontrar cierto placer al hundimiento, al naufragio de uno mismo. Es un juego perverso; crees que al hundirte te proteges de la nada incierta en que se ha convertido tu vida cotidiana. Caes allá al fondo y sientes que es tu lugar de origen. Paredes blancas y húmedas donde germina el principio de la vida. Pero no estaba frente a la vida, estaba sumergido en una oscuridad transparente. Podía ver la blancura de lápida de mis huesos a través de mi piel. La caída lenta de cada uno de mis dientes que se perdían en el vacío. Los mechones del cabello, infelices, rodeando mi cadáver.

El tiempo no existe en la depresión del pozo. Pueden ser minutos, horas. En mi caso fueron meses. Después de un ataque de pánico, se vive en el desconcierto de la irrealidad. O, mejor dicho, la vida deja de tener las firmes coordenadas que dan sentido a las cosas. Aprendí durante todo ese tiempo a permanecer dentro del pozo con la putrefacción de la tierra húmeda que me rodeaba. Y dentro del pozo sentía una tristeza que no parecía de este mundo. No había un motivo real para tener un llanto continuo y descontrolado. (p.91)

El pasaje anterior es una descripción muy fiel de lo que acontece en una crisis depresiva. Al estado de tristeza absoluta lo acompaña la angustia por no saber el origen de ese sufrimiento atroz, pues el individuo no sabe por qué le ocurre ese estado que es semejante al desvarío de los esquizofrénicos.

Magali, amiga de Miguel, sufre también de depresión. La descripción de su estado por parte del personaje apunta a la idea ya señalada de que el origen de esta enfermedad es incierto: “Una silueta destruida por la enfermedad. Alguien, algo, había tomado el cuerpo de Magali, lo había envuelto como un fardo con las colchas y lo había arrojado al pozo.” (p.112)

En lo que sigue del relato, observamos otras características o síntomas que acompañan al depresivo. Por ejemplo, el deterioro de sus facultades cognitivas:

“Una o dos veces entré al cine solo para ver las imágenes de la pantalla. No seguía el hilo de la historia, pues mi facultad de comprensión había sufrido un deterioro.

Estaba dentro del pozo.” (p.93)

Pero una de las formas en que se manifiesta la depresión es, como hemos indicado, en la merma de lo sensible. Un ejemplo de ello es en la imposibilidad de sentir deseos sexuales. En una parte del relato, Miguel, al encontrarla muy sucia, le da a Magali un baño en la ducha, pero a pesar de haber tocado su cuerpo de manera muy íntima, no siente deseo: “No había sentido nada. No sentía nada. Estaba en el pozo.” (p.113)

Cuando ocurre la depresión, la destrucción del sujeto es total. Ni siente ni sabe. Ni quiere. Su identidad se pierde porque ya no importa nada de ella. Es un ausente de sí mismo:

Lo primero que desaparece es la felicidad, y uno no encuentra placer en nada. Éste es el síntoma cardinal característico de la depresión mayor, aunque pronto otras emociones caen también en el olvido más absoluto: la tristeza tal como se había conocido, es decir, la tristeza que lo condujo a uno hasta ese punto; el sentido del humor; la fe en el amor y en la capacidad de amar. La mente se encuentra en un estado de disolución hasta el punto de que uno se siente un verdadero estúpido (...) Se pierde la capacidad de fiarse de los demás y no quieres que te toquen, e incluso dejas de afligirte. Con el tiempo, uno llega a estar ausente de sí mismo. (Solomon, 2003, p.25)

### **3.3.2 La depresión como metáfora**

La depresión es una enfermedad que se describe como una pérdida absoluta de sentido hasta llegar a la muerte, a la nada. Por eso, la veo como una metáfora de

esta época a la que nos hemos habituado en llamar posmodernidad. Tal vez la difícil tarea de definir nuestro presente requiera, pues, de la ayuda de la metáfora de la enfermedad. Por ejemplo, Fredric Jameson usa la esquizofrenia para ilustrar la fragmentación de la vida posmoderna, en tanto ruptura de la temporalidad, en el sentido de que se constata la desconexión del sujeto con el horizonte histórico:

En nuestro contexto actual, esta experiencia sugiere las observaciones siguientes: la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis; aislado de este modo, el presente envuelve de pronto al sujeto con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora que escenifica fácticamente el poder del significante material –o, mejor dicho aún, literal- totalmente aislado. Este presente mundano o significante material se aparece al sujeto con una intensidad desmesurada, transmitiendo una carga misteriosa de afecto, descrita aquí en los términos negativos de la angustia y la pérdida de realidad, pero que puede imaginarse también en términos positivos como la prominente intensidad intoxicadora o alucinatoria de la euforia.” (Jameson, 1995, p.66)

¿Pero qué ocurre cuando la “materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora” a la que se refiere Jameson tampoco es posible? ¿Es posible hablar aún del significante material que rodea al sujeto? Desde mi visión personal, nuestra época ha perdido el sentido porque no tenemos explicaciones sobre lo que ocurre a nuestro alrededor y es el azar o lo inexplicable lo que irrumpe con fuerza en nuestras vidas. Muchas manifestaciones artísticas contemporáneas apuntan hacia esa idea. Pienso, por ejemplo, en *El quinto hijo* de la Nobel Doris Lessing o en la película *The Happening* (conocida como *El fin de los tiempos* en Hispanoamérica) de M. Night Shyamalan. También en *Pastoral americana* de Philip Roth o *Melancolía* de Lars von Trier. Nunca tenemos explicaciones de por qué ocurren los sucesos, por qué los personajes se ven atrapados por fuerzas oscuras cuyo origen se desconoce. En ese sentido, propongo que la depresión es una metáfora de la agonía del sujeto

moderno, que pierde no solo su razón de ser en tanto individuo autónomo, sino también su lado más humano: el mundo de lo sensible y el de los afectos.

La metáfora de la depresión tiene entonces rasgos negativos. Nuestra época usa la enfermedad como una representación de lo disruptivo, de lo negativo; la enfermedad es un vaticinio de nuestra caída. Pero es necesario decir que el uso de la enfermedad como metáfora de la vida anímica y social tuvo en el pasado inmediato un sentido, en cierto modo, afirmativo del individuo.

En efecto, la enfermedad en la literatura fue vista de manera positiva, pues encarna la posibilidad de la representación de una realidad otra, distinta, inhabitual, ligada a la idea de lo irracional opuesto a la racionalización de la vida moderna:

La nueva visión que arranca en las poéticas románticas conlleva a menudo la desestabilización de ciertas categorías estéticas que, dentro de un sistema aceptado y en el marco del orden racional, se consideran inmutables. La importancia que entonces cobran conceptos como lo sublime, lo infinito, el inconsciente, la pesadilla o lo misterioso y oculto favorece un entendimiento del arte y del creador artístico en el que el caos, el desorden y lo extraño tiene un papel activo en la desarticulación de la forma clásica, identificada con la salud y el orden. En efecto, la búsqueda de una nueva estética acorde con los movimientos del alma se traduce en una original visión artística. (Ultrera Torremocha, 2015, pp. 18-19)

La representación de la realidad a través de la metáfora de la enfermedad alcanzó incluso al ámbito de la vida social, es decir, fue más allá de la representación artística. Por esa razón, la mirada positiva de la enfermedad es analizada de manera crítica por Susan Sontag. En nuestra época es imposible tener una mirada positiva. La enfermedad, la esquizofrenia, el sida o la depresión nos remiten a nuestra condición de seres rodeados por la precariedad. La enfermedad, como dice Sontag, es el lado nocturno de la vida.

(...) todo parece indicar que el culto de la tuberculosis no era simplemente un invento de los poetas y libretistas románticos sino una actitud ampliamente difundida, y a que quien moría (joven) de tuberculosis se le atribuía realmente una personalidad romántica. Debemos suponer que la realidad de esta terrible enfermedad no bastaba para hacer frente de ideas nuevas e importantes, en particular acerca de la individualidad. Es con la tuberculosis que se articula la idea de la enfermedad individual, así como la idea de que ante la propia muerte, la gente se hace más consciente; las imágenes que se agrupan en torno a la enfermedad muestran cómo surge la idea moderna de individualidad, idea que adquiriría en el siglo XX una forma más agresiva, si bien no menos narcisista.” (Sontag, 2003, pp.47.48)

### 3.3.3 Recepción crítica de “Los días, el pozo”

Debido a su extensión, algunos lectores de “Los días, el pozo” lo sitúan en el género de la novela, pues es, efectivamente, un texto de cincuenta páginas. Sin embargo, no estoy de acuerdo con adherirlo a este género (tampoco con llamarlo *nouvelle* o noveleta). Tiene, a pesar de estar compuesto por situaciones diversas, la intensidad que los textos breves imponen. Por esta razón, lo incluí en el conjunto de cuentos que constituyen *Flores nocturnas*.

La extensión de “Los días, el pozo” me permitió, eso sí, establecer una relación más estrecha entre el plano individual y el social. Los personajes de este relato sufren un súbito asalto de la enfermedad llamada depresión, cuyo origen nunca es explicado. Al mismo tiempo, viven en la sociedad pervertida del fujimorato de los años 90. En ese sentido, desde mi perspectiva, la depresión es un símbolo de la inestabilidad individual y social de aquella época.

La representación del horizonte social en “Los días, el pozo” lo diferencia de los otros relatos del libro, pero el principio estético con el que fue ejecutado no es otro que el de los cuentos epifánicos que conforman *Flores nocturnas*. Me refiero



específicamente a la característica de resaltar el valor de la escena como sustento narrativo; esta, desde mi punto de vista, se intensifica en “Los días, el pozo”.

De todos modos, resulta interesante observar la especial atención crítica que ha tenido este relato, por encima de los otros que componen *Flores nocturnas*. Por ello, antes de abordar “Los días, el pozo” en tanto búsqueda de la enteridad de lo corporal y lo sensible, mostraremos la recepción que ha tenido hasta el momento este relato:

Como un homenaje indirecto a Onetti, el relato largo “Los días, el pozo”, nos sitúa en medio de la agobiante y oscura depresión padecida por el narrador y su amiga Magaly. Bances logra acercarse a ese momento que, “después de un estado de pánico”, precipita al depresivo en el “desconcierto de la irrealidad”. Atenazado por esa situación, el narrador, sin embargo, no deja traslucir los oscuros motivos que generaron en él esa postración, ese abandono que, como sucede en la depresión, es la prueba de la mirada hipercrítica y autodestructiva que el depresivo lanza contra sí mismo. También está ausente el foco obsesivo de la ansiedad que se fija en el sujeto. Lo que sí está presente es el contexto social y universitario, y una serie de historias abismadas dentro de la historia principal que son registradas como recuerdos escritos, además de frases que, autorreferencialmente, mencionan algunos de los títulos de los cuentos incluidos en el propio libro. Al parecer, el intento del relato es de fundir vida con literatura con el objetivo de probar que lo único que puede sacar al protagonista del pozo de la depresión, a pesar de no poder cercar a ese pozo con palabras, es la ficción. (Valenzuela, 2018, p.29)

Lo mejor de *Flores nocturnas* es “Los días, el pozo”, la noveleta que cierra el libro y por lejos la historia más apreciable que Bances ha firmado. No solo es una certera exploración del infierno de la depresión –esa invisible oscuridad de la que hablaba William Styron– y de cómo esta degrada la vida y las esperanzas de quien lo sufre, sino además sobre una época gris, violenta y mediocre como fueron los años noventa, que aquí, mediante una sucesión de escenas estructuradas según el doliente ánimo del protagonista, se retrata desde la decepción colectiva e individual en todos sus niveles: el político, el afectivo y el social. Contiene momentos realmente estremecedores, como aquel en el que el narrador se adentra en la casa sucia y penumbrosa de una amiga suya, también depresiva, y la rescata y la baña describiendo su cuerpo como un despojo que ningún deseo consigue provocar. (Yrigoyen, 2018, p.5)

En “Documentos” y “Persecución”, a pesar de ciertos elementos expresionistas (por ejemplo, alusiones interparentéticas al insecto kafkiano), hay un interés mayor en la descripción del entorno de los personajes, y son los relatos que tienen más conexión con el último y más extenso del volumen, “Los días, el pozo”, donde la “náusea existencialista” se expresa de manera alegórica en la “caída” en el “pozo” y el “matadero”, de parte del protagonista, pero que no lo enajena del todo de la realidad

sanmarquina a comienzo de los años noventa ni de sus consecuencias políticas ni sociales. (Delgado Galimberti, 2018, p.25)

Una mención especial merece “Los días, el pozo”, de lejos el mejor relato y un estupendo cierre del libro. Además de sintetizar el espíritu de los cuentos precedentes, hay allí reflexiones sobre la creación en medio de una crisis personal y también política. Esta historia incluso menciona a los títulos anteriores, estableciendo así un diálogo metaliterario. (Cabrera, 2018, p.20)

“Los días, el pozo” es un ejemplo de cómo la realidad cotidiana, aún en sus momentos más desalentadores, es un laboratorio para la creación. También es un interesante planteamiento acerca de lo que percibimos como realidad y cómo ésta es trasladada en el acto no solo creativo sino también de lectura. (Ysla Heredia, 2018)

Creo que dos ideas importantes se desprenden de estas lecturas. En principio, los críticos coinciden en que el relato de la depresión padecida por el narrador y por Magali está enhebrado con un contexto social y político. En efecto, los acontecimientos descritos son los de la violencia política de 1992, un año especialmente doloroso para nuestro país. La inestabilidad social, la dictadura opresiva y el terrorismo extremo actúan como elementos perturbadores de la psiquis de los personajes. La segunda idea tiene que ver con el hecho de que “Los días, el pozo” no solo cuenta cosas, sino que es también un juego metaliterario, una aproximación a la conciencia de que lo que se cuenta es de índole ficcional. Sin embargo, mi propósito no ha sido hacer solo un juego metaliterario. Este está presente, pero su sentido apunta hacia la idea de que la palabra, la literatura y la ficción pueden darles significado a las cosas, al individuo, a la sociedad. En ese ámbito, entiendo la ficción como una fusión de arte y vida en el sentido más amplio. Por ello coincido plenamente con Jorge Valenzuela cuando señala lo siguiente: “Al parecer, el intento del relato es de fundir vida con literatura con el objetivo de probar

que lo único que puede sacar al protagonista del pozo de la depresión, a pesar de no poder cercar a ese pozo con palabras, es la ficción” (p.29).

### **3.3.4 La búsqueda de enteridad y la ficción**

Como hemos visto, “Los días, el pozo” muestra la pérdida del sentido y de lo humano más específico, como es el mundo de lo sensible y de los afectos. Para escribir este relato tuve una idea muy básica: un hombre es asaltado por la depresión y pierde el sentido de las cosas. Sin embargo, el relato muestra otra posible lectura. Al mismo tiempo que asistimos a la caída en el pozo de la depresión, el personaje encuentra una salida a través de dos vías posibles. La primera se centra en el vínculo con el otro que nunca se pierde del todo y que resulta ser una conexión esencial para el anclaje existencial del personaje. La otra vía es la ficción, la escritura como mecanismo que produce sentido.

A lo largo del relato, el personaje Miguel se vincula afectivamente con otros personajes. En primer lugar, la muerte de su abuelo lo extrae de su aislamiento, el cual es una de las formas de la crisis depresiva. De este modo, nos enteramos del profundo vínculo que había entre ambos. En segundo lugar, el encuentro con un amigo al que llama el Ojos. Este se prepara para abandonar el país, pues una foto suya en un diario lo vincula con los “radicales de San Marcos”. Aunque en el pasaje no es explícito, como lectores es posible que sintamos esa comunión entre dos amigos, pues es una suerte de rito de despedida. Esta incluye una paradoja, pues aunque implica una separación, enlaza a los seres humanos; la despedida solo se

la otorgamos a los seres que tienen un significado afectivo entre nosotros. Por último, es claro que el vínculo de comunión es más fuerte entre el personaje Miguel y Magali. La protege, la limpia. Ambos han caído al pozo y tienen esa relación que los enlaza. A nivel de escritura esta relación está representada en un bloque del relato que presenta dos narraciones intercaladas. En la primera, Miguel visita el burdel; en la segunda, se cuenta la crisis depresiva de Magali.

Este vínculo afectivo de Miguel con los demás se puede entender como una relación ética. Esta se refiere al conocimiento de uno mismo que se da solo gracias a los otros. Pero, como sostiene Emmanuel Levinas, esta relación profunda de reconocimiento se realiza en el plano de la sensibilidad: “La relación ética acontece al nivel de la sensibilidad, no al nivel de la conciencia: el sujeto ético es un sujeto sensible. La sensibilidad es el camino de la sujeción. La ética es vivida en la sensibilidad de una exposición corpórea ante el Otro: gracias a que el yo es sensible, es digno de entrar en una relación ética.” (Giménez Giubbani, 2011, p.344).

Como hemos señalado anteriormente, en “Los días, el pozo” la metáfora de la depresión apunta hacia la idea de que el sentido de la realidad y de la existencia se pierden con esta enfermedad; además, el origen de la depresión es desconocido. Es un asalto a lo más profundo de la subjetividad. Pero, a diferencia de los relatos anteriores, el personaje trata de reconstruir a ese ser agrietado en que se ha convertido.

Una de las formas en que lo hace es a través de la idea de escritura. El personaje intenta escribir para reorganizar su conciencia y su mundo interno. Y escribe fragmentos de recuerdos, los anota compulsivamente. Y solo al final, cuando sale

del pozo de la depresión, nos dice que escribirá, que atrapará con palabras ese pozo oculto que está en su mente. Y nosotros como lectores nos damos cuenta de que lo ha logrado, pues ese texto futuro es el relato que acabamos de leer.

Gabriel Espinoza Suárez, en una entrevista que me realizó, anotó la siguiente idea: hay una dimensión clínica del personaje, pero hay también otra capa de lectura que es también una búsqueda del sujeto por integrarse. Mi opinión sobre esta idea fue que una de las formas de integración que se aprecia en el relato tiene que ver con la escritura porque *“el cuento va hacia eso, [el personaje] es alguien que quiere escribir, y hay también dentro del relato otra narración, la de un escritor que en cierto modo es un escritor frustrado. (...) lo que yo veo es que este pozo, esta depresión es atrapada por las palabras; entonces le da vuelta al asunto, finalmente es un triunfo en medio de una atmosfera tan pesimista, de tanto sinsentido, porque al principio esta depresión, ese pozo, atrapa al personaje, lo fragmenta, pero finalmente él con la palabra le da vuelta. Finalmente son las palabras las que atrapan a esa depresión cuando puede escribir, decir, designar. Y eso es un triunfo.”*

## **CAPÍTULO IV**

### **LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN**

## 4.1 Texto y realidad

Tanto el formato en que se desarrollan mis relatos como el tipo de personaje que se representa me lleva a la necesidad de plantear una visión de la realidad a partir de la noción de lenguaje con que opera *Flores nocturnas*. Mi idea central es que el lenguaje que subyace en *Flores nocturnas* plantea una relación conflictiva y tensa con relación a las posibilidades de representación artística. Por una parte, los relatos, al estar enmarcados en el cuento epifánico, participan de la idea moderna de un sentido oculto de la realidad o de la existencia humana, sentido que *es posible* asediario a través de la palabra. Sin embargo, al mismo tiempo, *Flores nocturnas* se relaciona con la idea de que en nuestra época existe una desconfianza de la capacidad de representación y de recreación de la realidad, de tal modo que mi conjunto de relatos puede ser enfocado también desde el concepto de posmodernidad.

Lyotard, a partir de las formulaciones del concepto de lo *sublime* de Kant, ha planteado que existe una contradicción o conflicto entre la facultad de concebir una cosa y la facultad de presentar una cosa, pero en este libre acuerdo de facultades (nosotros diríamos arbitrario) proviene el sentimiento de lo bello. Sin embargo, en la vanguardia existe la consciencia de que la (re-)presentación muchas veces se torna insuficiente, las ideas no tienen presentación/representación<sup>4</sup> posible, es más, son

---

<sup>4</sup> Uso indistintamente los términos presentación y representación. El vocablo original, de raíz kantiana, es *Darstellung* que significa la puesta-en-presencia de la cosa misma (de allí que se traduzca como presentación); sin embargo, en la esfera del arte puede ser entendida también como “figuración” y como “la puesta en escena”, significados que nos remiten a la idea más clara, dentro de la creación artística, de representación.

ideas que no nos dan a conocer nada de la realidad: son *impresentables*. El arte moderno, dice Lyotard, presenta lo que es impresentable, algo que es posible de concebirse, pero que no se puede ver ni hacer ver. (Lyotard, 1995, pp. 21-22)

Pienso que estas ideas planteadas por Lyotard son interesantes y que evidencian que los vanguardistas y los modernos en general tenían una confianza enorme en las posibilidades del lenguaje y su representación, aun cuando se *presenta lo que es impresentable*. Desde mi punto de vista, esto explica la experimentación lingüística de la vanguardia. La experimentación se convierte en un rasgo constitutivo de la vanguardia, pues se erige como el mecanismo estético por el que se trata de construir o presentar aquello que es impresentable; con otras palabras existe la creencia de que aquello a lo que no tiene acceso el orden normal del discurso, sí es posible presentarlo-representarlo-construirlo gracias al lenguaje. En cambio, dice Lyotard, lo posmoderno expresa un giro en este problema de representación y realidad, pues es “aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo de impresentable” (1995, p.25). Con otras palabras, lo impresentable no tiene posibilidad de ser construido lingüísticamente; en todo caso solo es posible constatar esta imposibilidad a través del lenguaje, de un poema, de una novela, de un cuento.

Planteo, entonces, que los cuentos de *Flores nocturnas* pueden ser leídos de dos maneras. Por un lado, participan de la estética moderna en tanto relatos epifánicos, cuyo sustento último está en la idea de que al personaje o a lector se le revela una realidad hasta entonces inadvertida.

(Cf. Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Por otro lado, creo que en mis relatos también está presente la idea (posmoderna) de que hay algo que no se puede representar y el lenguaje es insuficiente. No es lo impresentable lo que se representa, no es la insuficiencia del lenguaje lo que se desliza en el discurso, la insuficiencia se vuelve *parte* de la representación, el vacío, lo inaprehensible. La forma abierta del cuento epifánico abona esta posibilidad.

En todo caso, pienso que mi forma de ver el mundo está a caballo entre lo moderno y lo posmoderno. Ambos discursos saturan mi forma de pensar y sobre todo mi escritura. En el centro de mi poética se revela esta tensión. Como escritor y cuentista siento que no puedo optar por una plataforma estética claramente delimitada. Como escritor y cuentista he creado unos relatos que antes que la plasmación de una orientación estética claramente específica y asumida, son expresiones de mis dudas por lo que entiendo por realidad.

#### **4.2 La condición actual del cuento epifánico (y su problema)**

El relato epifánico en el horizonte de la modernidad permitía vislumbrar otra realidad concebible, en el sentido de que las cosas por más confusas y oscuras que puedan parecer tienen un significado, un sentido que puede estar escondido, pero que no deja de tener significado.



Estoy pensando, por ejemplo, en “Los asesinos” de Hemingway. Gracias a la técnica del relato escondido solo se ven las acciones de los personajes y se oculta la subjetividad, especialmente la de Nick que aparece en segundo plano. Para Nick la vida se presenta como un enigma insoportable, pero tiene ese sentido (es un enigma). Estoy pensando también en “Eveline” de Joyce, donde este personaje decide huir de la paralizante Dublín con un marinero llamado Frank, pero al final se arrepiente. A los lectores nos queda por establecer un sentido: Eveline ha tenido la revelación de que la vida es monótona, paralizante, que ese es el sentido del mundo.

Sin embargo, en el presente, es posible leer el cuento epifánico desde una óptica distinta. Es posible entender que este tipo de relatos están revelando un problema de representación de la realidad. El “sentido oculto”, no evidente, de los cuentos epifánicos puede deslizarse hacia la idea de falta de sentido (de la realidad, de la existencia). Con otras palabras, en el centro mismo del cuento epifánico se encuentra la problemática del sentido, de la representación y de la realidad.

En todo caso, me parece que la problemática de lenguaje y representación se puede estudiar en la forma de cuento que llamamos epifánico. Sus características, sus regulaciones, no han sido dadas desde un principio. Hoy hemos asumido que un cuento puede ir más allá de la trama, no contar nada ya y que su articulación estilística desemboca en una falta de sentido. Pero esto solo lo podemos saber a partir de una acción crítica diferida.

#### **4.3 La acción diferida**

La historia moderna “se concibe a menudo sobre el modelo del sujeto individual” (Foster, 2001, p.30) en el sentido de que existe una racionalidad que lo demanda. Sin embargo, para Freud, la subjetividad no se establece de manera definitiva, más bien está “estructurada como una alternancia de *anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos.*” (2001, p.31).

En efecto, un acontecimiento solo lo registra otro acontecimiento que lo recodifica (digamos que da cuenta de él a partir de un significado): “llegamos a ser quienes somos por acción diferida” (2001, p.31). A partir de estas ideas, Foster plantea una analogía entre la construcción freudiana de la subjetividad y la construcción de las poéticas de la vanguardia histórica y la neovanguardia:

Esta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: *la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición*” (p. 2001, p.31)

Foster, evidentemente, está usando este concepto-analogía de acción diferida para entender la relación entre vanguardia y neovanguardia, es decir entre dos discursos generales sobre prácticas artísticas con el propósito de establecer una conciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas que subyacen a ellas.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> La crítica que Foster hace de la teoría de Peter Bürger sobre la vanguardia y la neovanguardia solo es posible gracias al post-estructuralismo; en ese sentido la crítica (demoledora por cierto) de Foster es también una “acción diferida” aunque él no lo advierta. La evaluación crítica que ejecuta Foster parece obviar que el historicismo de Bürger es válido (no verdadero) en tanto responde a la lógica del discurso moderno, precisamente al entendimiento de la historia-como-sujeto-individual. Con otras palabras, el horizonte crítico de Bürger es evidentemente anterior al enfoque post-estructural y creo que debe evaluarse a partir de esta constatación. Estoy de acuerdo con Foster cuando dice que el “*status* de Duchamp y el de *Les Demoiselles* es un efecto retroactivo de innumerables

Sin embargo, estoy dispuesto a apropiarme de este concepto de acción diferida, pues creo que muchos de los rasgos que le atribuimos al cuento epifánico pueden ser solo vistos o recodificados a partir de una mirada actual.

Al igual que la obra de vanguardia, el relato epifánico nunca ha sido “históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales” (2001, p.34). El cuento epifánico plantea un cuestionamiento del relato unívoco, pero este cuestionamiento

perspectiva de Bürger que afecta “la temporalidad diferida de la significación artística”. Dudo que Foster tenga razón en este punto. La crítica de las vanguardias históricas toman el asunto de la autorreferencialidad del texto ficcional y el problema de la mimesis en el horizonte de una nueva representación y la necesidad de creación de nuevas realidades a través de un lenguaje inédito; y si bien estas preocupaciones estéticas no se formularon en los términos discursivos que hoy son claros

---

respuestas artísticas y lecturas y lo mismo sucede con el espacio-tiempo dialógico de la práctica vanguardista y la recepción institucional” (p.10), no tanto cuando señala que hay una laguna en la

para nosotros, estuvieron siempre presentes en los textos manifiestos y, por qué no decirlo, en las discusiones de café.

solo ha adquirido plenamente sentido para nosotros, a posteriori (*nachträglich* lo llama Foster).

Aunque es evidente que Chéjov pertenece a un momento anterior, es en el periodo histórico de la vanguardia cuando se formaliza el relato epifánico (Joyce, Hemingway), No es solo una coincidencia temporal; este tipo de relato no puede entenderse fuera de la estética moderna. Sin embargo, también es cierto que aparece como un discurso un tanto exógeno a la estética de ruptura de vanguardia histórica. Ni en su época ni en la actual leemos y valoramos de la misma manera *Dublinenses* y *Ulises* de James Joyce.

Por esta razón, los cuentos epifánicos no tuvieron el rasgo de “agitación estética” que estaba en el seno del discurso de vanguardia. Sin embargo, como dice Foster, hay que considerar los fracasos en el significar pues las rupturas no son totales y se debe revisar la noción de ruptura epistemológica.

#### **4.4 La soberanía del arte**

Tanto en pintura como en música y literatura, tantas veces lo que llaman abstracto me parece apenas lo figurativo de una realidad más delicada y más difícil, menos visible al ojo desnudo”

Clarice Lispector

Los cuentistas (los cuentistas de esta tradición chejoviana, que tiende a excluir lo fantástico y la fábula) sienten una especie de obsesión infantil por ese momento de revelación en que sus personajes comprenden o dejan de comprender algo esencial, ese momento en que la vida de un hombre cambia para siempre.

Juan Gabriel Vásquez

Las citas anteriores nos acercan a la idea básica de lo que es un cuento epifánico.

Para un escritor contemporáneo como el colombiano Juan Gabriel Vásquez, el cuento chejoviano (epifánico) nos lleva hacia la comprensión de algo esencial. Esta noción de que podemos, a través del arte, acceder a una realidad desconocida está presente en las ideas estéticas que se formalizaron desde el romanticismo; es decir, son condiciones de la comprensión del arte que acompaña a escritores, críticos y lectores desde el comienzo mismo de la modernidad. Esta noción es mucho más evidente en las palabras de Clarice Lispector. Para esta gran cuentista brasileña, el arte nos acerca a una realidad “menos visible al ojo desnudo”, pero que está allí, detrás de esa gran puerta que es la obra de arte.

Estas nociones o ideas sobre su arte que tienen los escritores no serían posibles sin la *estética*. Como señala Boris Groys, los artistas necesitan de la teoría (o estética) “para explicar lo que están haciendo, no a los otros, sino a sí mismos” (2016, p.34), precisamente porque la teoría crítica moderna y contemporánea “no es otra cosa que una crítica a la razón, a la racionalidad y a la lógica tradicional” (2016, p. 36). En efecto, la idea o reflexión de que existe una realidad otra, fuera del discurso atenta contra la racionalidad moderna.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Groys propone, no obstante, que es el momento de pensar el arte en términos de poética y no de estética: “el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor. De hecho, la tradición que piensa al arte como poiesis o techné es más extensa que la que lo piensa como aisthesis o en términos de hermenéutica. El deslizamiento desde una noción poética y técnica del arte hacia un análisis estético o hermenéutico fue relativamente reciente, y ahora llegó el momento de revertir ese cambio de perspectiva.” (Groys, 2014, p. 15).

Pero hay que indicar que esta “ayuda” de la estética en la formación de ideas sobre el arte que acompaña al hacer creativo, no ha tenido un camino llano. Como señala Christoph Menke, la reflexión moderna sobre la experiencia artística está determinada por una ambivalencia no resuelta entre dos tradiciones: “La primera ve en la experiencia estética uno de los diferentes modos de experiencia y de discurso que constituyen la razón moderna, mientras que la segunda le atribuye un potencial que transgrede la racionalidad de los otros tipos no estéticos del discurso.” (1997, p.13). El primer modelo está articulado específicamente al concepto de *autonomía*, el segundo modelo al concepto de *soberanía*.

Este rasgo de soberanía en el arte es el que me interesa aquí, pues se enlaza con la idea del arte y con la idea de las *posibilidades* del lenguaje artístico; es decir, con el problema de la representación artística que hemos desarrollado previamente. El concepto de soberanía se asocia con la idea de que el absoluto (lo incognoscible) está presente *solo* en la obra de arte. Como sostiene Menke, para Adorno el hecho estético “es soberano en la medida en la que no se inscribe simplemente en el tejido diferenciado de la razón plural, sino que lo transgrede.” (1997, p.4). Esa transgresión, si no entiendo mal, se asocia con la posibilidad exclusiva que tiene el arte, y solo el arte, de presentar el absoluto. Esto implicaría una transgresión, un quebrantamiento de los discursos de la razón, pues no sería ubicable en el sistema de discursos de la razón moderna.

---

Sin embargo, debemos anotar que el término de estética ha tenido otras formulaciones. Jacques Aumont señala lo siguiente: “Así como en el fondo sólo hay arte de las obras, así también sólo hay estética de los conceptos: el arte piensa por obras; la estética, por conceptos. Por eso, hacer estética hoy equivale a enfrentar las primeras con los segundos, y este programa muy simple nos aparta por sí solo de otra concepción, la del esteta del siglo XIX”. (Aumont, 1998, p. 306).

En relación con esta idea, Menke plantea que la experiencia estética tendría un potencial crítico capaz de cuestionar el predominio de la razón, lo que sería una exigencia idealista de *verdad* que es imposible de realizar en el dominio o ámbito extraestético (digamos, en el dominio de la vida social) y por lo tanto solo puede ser proyectada en la experiencia estética.

Este concepto de soberanía queda claro en la afirmación de Clarice Lispector: hay una realidad más delicada y más difícil, menos visible al ojo desnudo. La experiencia estética, el arte, solo el arte, puede presentar el absoluto, esa realidad delicada.

En mi caso, he usado el relato epifánico para re-presentar esa realidad de la que habla Lispector teniendo en cuenta el principio de que solo lo puedo hacer a través del lenguaje artístico. Pero creo que mis cuentos transitan entre la advertencia de una realidad otra y la constatación de que esa realidad tiene un sentido oculto al que no podemos acceder.

Como lector, uno de mis relatos favoritos es “El fin” de Jorge Luis Borges. Un pasaje expresa con exactitud y belleza que lo intraducible advertido es lo epifánico: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos pero es intraducible como una música” (Borges, 1988, pp.186-187).

La advertencia de esa otra realidad, que es inasible e irrepresentable, se expresa en casi todos mis cuentos. Sandra y Raúl, la pareja de jóvenes esposos de “Números” no están en capacidad de entender que el encierro al que son sometidos por la fuga de un fiero animal del zoológico es una representación de los límites de sus vidas. El personaje de “Documentos”, Gutiérrez, nunca sabrá que detrás de esa

obsesiva búsqueda del sentido del lenguaje burocrático no existe el sentido o, por lo menos a él, como a un personaje kafkiano, no le será conferido. El personaje de “Bar Bora” advertirá que otra vida es posible y que la realidad que lo contiene flota como en un sueño. En “Flores nocturnas” el misterio de la vida nunca le será revelado al personaje-narrador; las flores tienen un sentido oculto que solo su padre y un extraño jardinero conocen. Tanto en “Persecución” como en “Oyasumi-Nasai” los personajes necesitan un refugio, un auténtico lugar en el mundo, porque la realidad es confusa y carente de sentido vital, y ese lugar en el mundo es siempre la promesa de otra realidad.

Los escritores hacemos arte porque no podemos hacer otra cosa; esa verdad o sentido último que solo advertimos como una llanura al atardecer, solo se realiza o configura en el arte. Pienso, como Adorno, que hay instantes en que la luz de lo absoluto se manifiesta, se vuelve epifanía, y esos son los instantes de la experiencia estética. (Gómez y Wellmer, 1994, p.24).



## CONCLUSIONES

1. *Flores nocturnas* es un libro de cuentos que pueden ser categorizados como epifánicos. No se basan en la anécdota sino en la creación de una atmósfera y en un final abierto. Esta forma de relato plantea una específica concepción del mundo: el significado de las cosas es multiestable y existe la advertencia de una realidad o sentido oculto de la existencia que nunca es del todo claro.
2. Los personajes en *Flores nocturnas* representan la crisis del sujeto en relación a la modernidad. Por esta razón, es necesario leer *Flores nocturnas* desde dos campos de lectura. En el primero se establece la existencia de una relación problemática entre razón y sujeto y tiene como consecuencia la pérdida de autonomía individual. La pérdida de autonomía en *Flores nocturnas* se refleja en una pérdida del sentido desde el punto de vista existencial, que repercute en una inseguridad de los personajes en el orden de lo ontológico.
3. El segundo campo de lectura plantea que razón y sujeto están íntimamente ligados y la respuesta es la búsqueda de la enteridad de lo corporal, de lo sensible y del mundo afectivo. Esta pérdida e intento de recuperación de lo sensible y de los afectos se refleja especialmente en el relato "Los días, el pozo". La pérdida de los afectos se configura en la metáfora de la depresión.

4. El lenguaje que subyace en *Flores nocturnas* plantea una relación conflictiva, tensa, con respecto a las posibilidades de representación artística. Por una parte, los relatos están enmarcados en el cuento epifánico y, de este modo, participan de la idea moderna de un sentido oculto de la realidad o de la existencia humana, sentido que *es posible* asediarlo a través de la palabra. Sin embargo, al mismo tiempo, *Flores nocturnas* se relaciona con la idea de que en nuestra época existe una desconfianza de la capacidad de representación y de recreación de la realidad, de tal modo que mi conjunto de relatos puede ser enfocado también desde el concepto de posmodernidad. De esta manera, el “sentido oculto” de los cuentos epifánicos de *Flores nocturnas* se desplaza hacia la idea de falta de sentido de la realidad y de la existencia.
5. Los cuentos epifánicos desde la tradición chejoviana y moderna plantean la idea de que a través del arte se alcanzan realidades diferentes. Pero en nuestra época estos relatos han tomado otro sentido, mediante el procedimiento de la acción diferida. La otra realidad que se advierte, desde un punto de vista posmoderno, es irrepresentable. Los personajes de *Flores nocturnas* advierten un vacío de sentido. Esta realidad es un orden inaprehensible que los enmarca y en el que transcurren sus existencias.
6. La visión del mundo que se desprende de *Flores nocturnas* refleja la tensión entre lo moderno y lo posmoderno. Ambos discursos saturan mi forma de pensar y sobre todo mi escritura. Esta tensión repercute en la idea de que no existe una orientación estética claramente específica en *Flores nocturnas*. Estos cuentos

son la expresión de una posición ante la vida y una manera de enfrentar la realidad.

## PRIMARIA

BANCES, Miguel. (2018). *Flores nocturnas*. Lima: Dedo Crítico.

## SECUNDARIA

AUMONT, Jacques. (1998). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra

BALDESHIWILER, Eileen. (1993). "El cuento lírico: esquema para una historia". En Barrera Linares, Luis y Pacheco, Carlos. *Del cuento y sus alrededores. Concepción y desarrollo del cuento moderno* (pp. 165-171) Caracas: Monte Ávila Editores.

BANCES, Miguel. (2002). "Modernidad y discurso vanguardista". *Escolios*. Año I, núm. 1. Lima: UNMSM, junio de 2002, pp. 21-26.

BÜRGER, Peter. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

CABRERA, Jaime. (2018). "La vida en gris", en *Perú 21*, 16 de noviembre, p.20.

CARRERA, Gustavo Luis. (1993). "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento". En Barrera Linares, Luis y Pacheco, Carlos. *Del cuento y sus alrededores. Concepción y desarrollo del cuento moderno* (pp.43-54). Caracas: Monte Ávila Editores.

BORGES, Jorge Luis. (1988). *Ficciones*. Madrid: Alianza editorial.

CASULLO, Nicolás. (1998). *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós.

CHATMAN, Seymour. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

DÍAZ, Willard. (2006). "El cuento epifánico". *Técnicas del cuento*, vol. II. Arequipa: Ediciones Apóstrofe, pp. 108-120.

DELGADO GALIMBERTI, Arturo. (2018). "El retorno de Miguel Bances", en *Expreso*, 23 de noviembre, p. 25.

DE PIÉROLA, José. <<http://bitacora.josedepierola.com/?p=445>>

EAGLETON, Terry (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.

ESCOBAR, Alberto. (2004). "Asedio al cuento y a la novela". En Reyes Tarazona, Roberto. *La caza del cuento* (pp.353-368). Lima: Universidad Ricardo Palma.

ESPINOZA SUÁREZ, Gabriel. (2018, abril, 24). *Entrevista a Miguel Bances, autor de Flores nocturnas*. Recuperado de < <https://www.youtube.com/watch?v=cibE9wFjOCA>>  
FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal ediciones.

GIDDENS, Anthony. (2000) *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona. Ediciones Península. GIMÉNEZ GIUBBANI, Analía. (2011). "Emmanuel Levinas: Humanismo del rostro". *Escritos*. Vol. 19, núm. 43. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, juliodiciembre de 2011, pp. 337-349.

GÓMEZ, Vicente y WELLMER, Albrecht. (1994). *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universidad de Valencia.

GROYS, Boris. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra editora.

\_\_\_\_\_. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja negra editora.

HUAMÁN V., Miguel Ángel. (2005). *Lecturas de teoría literaria II*. Lima: UNMSM.

JAMESON, Fredric. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (2000). *Las semillas del tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LASH, Scott. (1997). *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

LISPECTOR, Clarice. (1996) "La explicación que no explica". En Zavala, Lauro (ed.) *Poéticas de la brevedad*, (pp.193-212). México: UNAM.

LYOTARD, Jean-Francois. (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_. (1995). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa.

MAFFESOLI, Michel. (2004) "Yo es otro". En Daza Navarrete, Gisela; Laverde Toscano, María Cristina y Zuleta Pardo, Mónica (editoras). *Debates sobre el sujeto*, (pp. 11-30). Bogotá: Fundación Universidad Central. Siglo del Hombre Editores.

MENKE, Christoph. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.

PACHECO, Carlos. (1993). "Criterios para una conceptualización del cuento". En Barrera Linares, Luis y Pacheco, Carlos. *Del cuento y sus alrededores. Concepción y desarrollo del cuento moderno* (pp.11-42). Caracas: Monte Ávila Editores REID,

Ian. (2004). "¿Cualidades esenciales del cuento?". En Reyes Tarazona, Roberto (comp.). *La caza del cuento* (pp.390-402). Lima: Universidad Ricardo Palma.

REST, Jaime. (1971). *El desarrollo del cuento*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

SOLOMON, Andrew. (2003). *El demonio de la depresión*. Madrid: Punto de lectura.

SONTAG, Susan. (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Punto de lectura.

TOURAINÉ, Alain. (1994). *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

UTRERA TORREMOCHA. (2015). *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid: Editorial Dykinson.

VALENZUELA, Jorge. (2018). "El mal según Miguel Bances", en *La república*, 8 de diciembre, p. 29.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. (2008).

<<http://elcuadernodesamuel.blogspot.pe/2008/07/apologade-las-tortugas.html>>

YRIGOYEN, José Carlos. (2018). "Las amargas flores del desconcierto", en *El Comercio*, 1 de octubre, p.5.

YSLA HEREDIA, Bruno. (2018) <<http://www.leeporgusto.com/flores-nocturnaslacotidianidad-como-laboratorio-para-la-creacion/>>