

2009

Visiones posmodernas del cuento chileno: Jaime Collyer, Carlos Iturra y Roberto Bolaño

Fernando Burgos

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Burgos, Fernando (Primavera-Otoño 2009) "Visiones posmodernas del cuento chileno: Jaime Collyer, Carlos Iturra y Roberto Bolaño," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 69, Article 10. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/10>

This Creación: Narrativa is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

VISIONES POSMODERNAS DEL CUENTO CHILENO: JAIME COLLYER, CARLOS ITURRA Y ROBERTO BOLAÑO

Fernando Burgos y Fátima Nogueira
The University of Memphis

I. La inquieta posmodernidad

Lyotard disloca la idea de que la resolución final de la modernidad se encuentra en la posmodernidad. En el caso de la literatura latinoamericana, una relectura de la producción vanguardista de los años veinte y treinta revela sin dilación la extraordinaria similitud de un alto número de esas obras con los alcances y resultados de los más sofisticados proyectos artísticos de los últimos veinte años, lo cual hace resaltar otra provocativa aserción del pensador francés en el sentido de que para que una obra de arte conlleve cabalmente la experiencia moderna debe ser primero posmoderna. Esto subraya la identificación que usualmente tendemos a hacer de lo posmoderno con las expresiones radicales de innovación y transformación artísticas a la vez que elucida el retorno al pensamiento de la obra de Nietzsche, Marx, y Freud en el que se cimienta el discurso posmoderno en la acepción que le da Lyotard. Las dudas nietzscheanas sobre los modos y soberbia con que el pensamiento occidental se arroga la noción de verdad así como el desocultamiento que hace Nietzsche sobre los endebles principios de la construcción del lenguaje, es decir, sobre su fundación artificial basada en mecanismos metafóricos de repetición. La clarividencia de Marx en distinguir los rostros y fases del capitalismo que en su visión comprendían la gradual desaparición de las fronteras económicas entre naciones, la creación incesante de necesidades a nivel internacional junto con la globalización de los mercados y de los instrumentos de producción, y principalmente, un pensamiento de Marx—del cual se han nutrido muchos intelectuales, esencial, además, en asimilar la capacidad mutable de lo posmoderno—sintetizado en esa extraordinaria frase suya de que todo lo

que es sólido se derrite en el aire, dando paso así al principio de lo transformacional, lo cual en la interpretación de Deleuze y Guattari se advierte en una óptica del capital como un flujo en consonancia con el de otros tantos flujos psíquicos sociales e individuales, incluyendo el de los deseos. Freud junto a la brillante y compleja lectura que Lacan hace de su pensamiento aportan el ángulo integral de interpretación psicoanalítica respecto a las irrefrenables pulsiones humanas en todo nivel así como el desvelamiento de que lo onírico es un universo constituyente, inseparable de lo real y de que este último plano está completamente entrelazado a los órdenes de lo simbólico y lo imaginario, teniendo muy poco que ver, en consecuencia, con lo que comúnmente se advierte como la realidad, cuya naturaleza como sostuvo Lacan—“es precaria” (*The Ethics of Psychoanalysis* 32)¹.

Consecuentemente, es a través de Freud y Lacan que se sostienen en el plano de los discursos hermenéuticos, imprescindibles instrumentos de análisis y comprensión sobre los avatares de la posmodernidad. Entre ellos, dos que no podemos pasar por alto son: primero, la magnitud de los alcances que tendría en las más diversas disciplinas establecer la preponderancia del significante: “¿Por qué coloco tanto énfasis en la función del significante? Porque es la fundación de la dimensión simbólica, que sólo el discurso analítico nos permite aislar como tal” (*On Feminine Sexuality* 21). Segundo, la trascendente realización de que el inconsciente no tiene que permanecer en aquel supuesto espacio impreciso sino que es capaz de una gramática, de estructuras. Cuestión que obviamente acarrearía múltiples ramificaciones en los modos como se asumió artísticamente lo posmoderno: “Sólo llegamos a captar lo inconsciente cuando es explicado, en ese punto en el que es articulado vertiéndolo en palabras. Es por esta razón que tenemos el derecho—con mayor razón respecto al desarrollo que el descubrimiento de Freud demostrará—de reconocer que el inconsciente mismo no tiene otra estructura que la del lenguaje” (*The Ethics of Psychoanalysis* 32). Por otra parte, tal como Deleuze y Guattari reviven el anhelo nietzscheano de ver el auténtico perfil de la modernidad y por ende su etapa final, uno se topa con un escenario apocalíptico, el cual es previamente actuado por los mecanismos de la sociedad posmoderna como escenario de intimidación:

Si alguna conspiración—de acuerdo con el deseo de Nietzsche—usara a la ciencia y al arte en un complot cuyos fines fueran sospechosos, la sociedad industrial lo frustraría de antemano por el tipo de puesta en escena que ofrecería so pena de sufrir lo que esta conspiración reserva para esta sociedad: es decir, la ruptura de las estructuras institucionales que enmascararían la sociedad en una pluralidad de esferas experimentales que finalmente revelarían la verdadera cara de la modernidad, una última fase que Nietzsche vio como el resultado de la evolución de las sociedades. (*Anti-Oedipus* 368)

De acuerdo con lo señalado sobre el tema de la modernidad y la posmodernidad, en particular, la maciza red de conexiones de sus vertientes y la complejidad de sus desenlaces, es patente que no nos mostramos de acuerdo con los planteamientos de periodización sobre la posmodernidad, uno de cuyos partidarios, Fredric Jameson, sitúa su emergencia con los acontecimientos asociados a la fase de un capitalismo multinacional iniciado alrededor de los años cincuenta. Nuestro estudio de la cuantística de Collyer, Iturra, y Bolaño no intenta por consiguiente crear una visión unificada de las obras de estos tres autores ni del vasto rango de representaciones que involucra el despliegue de la posmodernidad cuya vertebración fisonómica nunca parece ocurrir, incitada persistentemente por una estética de dispersiones. Ser posmoderno nada tiene que ver con ser contemporáneo. Vivir bajo el rubro sociológico de la posmodernidad ni constituye su experiencia ni otorga automáticamente una condición posmoderna. No, al menos, en lo que al arte concierne. Y sin embargo, la inquietud de la cuestión permanece: ¿cuáles son los rasgos de una estética posmoderna? Ensayar ese catálogo es un oxímoron, una férrea, inmutable arquitectura de lo diseminado.

A la luz de las consideraciones sobre el inquieto e inestable carácter de lo posmoderno y teniendo en cuenta asimismo que la posmodernidad sobrepasa una perspectiva cronológica, preferimos considerarla aquí como una actitud estética orientada por esa diversidad que se crea desde lo diseminante. Así resaltamos primeramente la noción de Lyotard de lo irrepresentable de la representación como trazo simultáneo de un cuestionamiento diferenciado de estos escritores respecto a la capacidad del lenguaje de expresar la realidad así como la percepción de la filiación de la escritura a una tautología en la cual la idealización de lo nuevo se desvanece. En esta misma línea se observa una intencional transtextualidad—concepto que incluye y sobrepasa al mismo tiempo al de intertextualidad—con obras tanto de la literatura universal como de la latinoamericana—en la cual sobresale Borges—que no se relaciona con una necesidad de ruptura sino de redundancia, es decir de exceso revelador y significativo, de una manera similar a como Nietzsche describió la formación metafórica de la producción del lenguaje. En segundo lugar, se destaca el rechazo a una visión totalizadora o centralizadora del sujeto, del arte y de la historia, lo cual opera una desconstrucción de la metafísica y una descreencia en la realización de proyectos personales o colectivos. En tercer lugar, se observa una transformación de la noción de racionalidad que adviene con el desprestigio del cientificismo y el funcionalismo, marcando al mismo tiempo el fin de las utopías así como las trampas del antropocentrismo. Finalmente, se percibe un deseo de acceso de parte del arte a teorías de las ciencias físicas y de las biológicas creando preocupaciones por cuestiones tales como el interés por enigmas de los códigos genéticos y su resultante impacto en el acontecer humanístico como lo sería el de reconstrucción y destextualización de los

signos escriturales; una creciente atracción por las leyes entrópicas y su correlación con estamentos textuales y cuestiones existenciales; la seductora proyección de nuevas dimensiones témporo-espaciales cuyos rasgos aunque no se encuentren bien definidos anticipan una integración del tiempo a una tridimensionalidad espacial que permite tanto una disolución de las líneas divisorias entre realidad y ficción como una fluidez entre diversas formas artísticas en lo que concierne principalmente a los reflejos de la imagen en la escritura. Valga, asimismo, notar que las dimensiones espaciales se alteran con una creciente movilidad en la cual desaparece o se atenúa de forma creciente la noción de fronteras geográficas, resultando en tendencias tales como la aparición del sujeto nómada y la percepción de la obra de arte como un producto indiferenciado sometido, por consiguiente, al intercambio de una economía de mercado, para la cual poca o ninguna importancia tienen la posible institución de un canon, la persistencia de lo artístico o el de su reconocimiento, y la desde ya agonizante si no extinguida naturaleza “inmortal” de las obras de arte.

II. Jaime Collyer: acechos y fraudes de la Historia y de la historia

Sistemáticamente, las tres colecciones de cuento hasta ahora publicadas de Jaime Collyer (1955)—*Gente al acecho* (1992), *La bestia en casa* (1998) y *La voz del amo* (2005)—cierran con un epílogo que en la más pura tradición borgiana ensaya entreabrir un ínfimo e imperfecto resquicio—ni relativamente imprescindible ni completamente desechable—sobre la elaboración de los cuentos reunidos en cada obra. Collyer reconoce esa proximidad borgiana² para referirse al tema de la jactancia humana como si su obra debiera comenzar en la creación de anticuerpos sobre la presunción de todo tipo, uno de los temas predominantes en su cuentística. La relación de su narrativa breve con la de Borges aparte de la afinidad anotada alcanza un momento más específico en su relato “Informe de Kaufmann” en conexión con “Funes el memorioso”. El texto de Collyer, sin embargo, no sólo conecta con Borges sino que crea además una saturación de referencias a otros autores y teorías—Cortázar, Monterroso, Roa Bastos, Neruda, Duchamp, *El Cantar de Mío Cid*, Picasso, Freud, Joyce, la teoría del Big-Bang, la cosmogonía china de Lao Tse—en una manifiesta exposición de que sus personajes y mundo narrativo trascienden el espectro del universo borgiano a la vez que claramente busca redimensionar esa llamada a un cuento del autor de *Ficciones*.

“Informe de Kaufmann” se encuentra entre los relatos de compleja realización artística de la colección *La voz del amo*. Las referencias a la pintura, literatura, astronomía, psicología van ciertamente más allá de su simple mención o alusión en el cuento en la medida que cada una de esas referencias comporta un significante a la inteligencia de las diversas lecturas

que ofrece este texto, impulsado por dos sustanciales articulaciones: la visualización de una completa empatía entre doctor y paciente y la representación de un acoplamiento integral de la psicología, la filosofía, las artes y las ciencias físicas. Esa concepción holística a través de la cual una pintura surrealista sobre la fragmentación (la de Picasso, por ejemplo), se enlazaría con la teoría del Big-Bang (o la opuesta de la implosión), las propuestas narrativas de Joyce, y las intromisiones de lo subconsciente según los postulados freudianos ocasionaría aperturas a un nuevo humanismo así como un abandono de la predominante actitud positivista y racional que ha guiado a las sociedades de los últimos quinientos años con resultados deplorables para el ser humano. La total identificación entre doctor y paciente ensaya acentuar el hecho de que una percepción distinta de la realidad – que para el *establishment* médico o de cualquier otro tipo se entiende como demencial – no es necesariamente una dolencia sino una previsible incomprensión del pensamiento binario. Es claro que Collyer no busca en absoluto un encuentro con el discurso literario de Borges ni los temas de preocupación del escritor argentino. En realidad, collyeriano es el adjetivo que mejor calza para apuntar a los espacios y tiempos narrativos de la obra del autor de *El habitante del cielo* (2002).

En la nimiedad con que Raúl Jorquera, el estafalario y fulero mecenas del cuento “Dios, que está en tantas partes”, nos ilustra sobre el rol de la condición humana, podemos apreciar visiblemente dónde se encuentran las preferencias de plasmación de Collyer al respecto: “La pobre gente habitual, los demás infelices, cumplen todos su papel, el que sea, en la gran cadena de montaje: van a su trabajo todos los días, se quejan cuando es posible, sufren de estreñimiento, cobran su sueldo, hacen la compra semanal, se endeudan y maldicen, se desgastan, envejecen y mueren. ¡Y nadie se acuerda nuevamente de ellos, Montoya!” (*La bestia en casa* 47). Esta visión de insignificancia del acaecer humano dirigida por este personaje a quienes quedan fuera del elitista círculo histórico de celebridad no impide, por supuesto, que Collyer recurra también a ese circuito de ilustres en retratos directos como el de Freud (“Danubio Pardo”) y el de Jean Jacques Rousseau visto a través del manuscrito de Maurice Sebastien Dufeu (“Todos los caballo de Toulon van desnudos”), o tangencial a diversos personajes históricos como Napoleón y Josefina (“Sin comentarios”), Nietzsche (“Danubio pardo”), Lincoln, Napoleón, Hitler, Churchill, Allende, y Cortés (“Ángel dormido”), o en alusiones a hechos históricos marcantes, el surgimiento del psicoanálisis (“Danubio pardo”), la redes y fauces del nazismo en el mismo cuento, el golpe militar y el bombardeo de la Moneda en Chile (“Golpe a golpe”), la bomba nuclear sobre Hiroshima (“El año de la bomba”), el ataque de las Torres Gemelas en Nueva York (“Noche final del mundo”), el exilio (“Boleto de ida y vuelta”), el impacto de los rayados murales del 68 de las calles de París en la conciencia de jóvenes santiaguinos que de un modo ingenuo a la vez que poético secuestran el metro (“Los años

perdidos”), o en plasmaciones que descalabran irreverentemente el sitial de la fama en el mundo de la política, una foto del Primer Ministro con el dedo metido en la nariz (“Hombre hurgando en su interior”), y en el semblante gradualmente acorralado y minimizado del poeta en el mundo literario (“El biógrafo de Thomas”).

El resultado, no obstante, no guarda muchas diferencias tratándose de figuras anodinas o célebres. Las primeras no tienen un nombre en la historia, las segundas son devoradas por el rostro grotesco de ésta. Freud, narrador protagonista de “Danubio pardo”, registra las fases libidinales de su paciente Bertha haciéndose cómplice de sus deseos sin saber que ella es una espía nazi. En este proceso es forzado a observar su propia relación sexual con Bertha y la que ésta tiene con un oficial nazi. De psicoanalista profesional a voyeur y de observador en vigilado, admitirá estupefacto el descubrimiento de un juego peligroso en el cual quien realmente está en control es el incontenible desplazamiento de la Historia, la hora política o demencial que la dirige, sus rasgos violentos e impositivos frente a los que él, el fundador de la escuela psicoanalítica, será convertido en un ciudadano cualquiera, aterrorizado por la marcha implacable de la Historia. Es el momento en el que se presiente el arribo de una visión apocalíptica: “una sola, única hoguera diseminada por toda la tierra” (*Gente al acecho* 115) en medio de la cual desmonta su consulta de la Bergstrasse 19, aceptando la realidad del destierro.

Lo impactante de esa sombría representación collyeriana no reside en la denuncia de los acaecimientos horribles de la Historia sobre lo cual existen miles de documentos desde periodísticos hasta sociológicos sino en los diversos modos como esa visión muestra la futilidad de todo proyecto, personal o colectivo. En “Golpe a golpe”, las imágenes del asalto a la Moneda y el comienzo de la dictadura militar convergen recurrentemente en un protagonista que presenciara el golpe en sus años de estudiante universitario. Al mismo tiempo, su relación matrimonial—completamente rota aunque aún vive con su esposa Mariana—pende frágilmente de unos hilos como si fuesen “telarañas de silencios que los envolvía a ambos” (*La voz del amo* 186). Paralela e irónicamente un mutismo aun más ominoso se desplaza colectivamente a lo largo de todo un pueblo sobre un hecho que jamás debería ser olvidado. Uno y otro silencio están entrelazados: el personal advierte sobre la imposibilidad de vivir fuera de la Historia y sobre la manera como ésta más que el azar derrota propósitos de realización individual y social. El colectivo implica la complicidad del ocultamiento y del disimulo frente a las conveniencias de un nebuloso futuro o de un presente *nuevo*, tiempos de pura invención, de acomodamiento, apatía e indiferencia y hasta de “cierta ineptitud de sus conciudadanos para asumir con un mínimo de solemnidad lo ocurrido, ese horror de antaño, el miedo emboscado en cada esquina y cada automóvil sin identificación que acechaba en las noches” (*La voz del amo* 191). Collyer recalca el sentido de precariedad

de las opciones que un individuo o conjunto de individuos disponen socialmente. Si las violencias de la Historia pueden golpear duramente el perfil de un destino, aniquilándolo, o cambiando su curso completamente, y máxime si el peso de toda una Historia puede ser silenciada en una tenebrosa moralidad – Collyer le llama complicidad – constitucional, los espacios de realización humana son mínimos. De allí que sus relatos de incursión en el eslabón de proximidad del hombre con el mundo animal – el mono en particular – “Una jaula vacía”, “Coaita” y “Bitácora de ‘Sam’” así como los relatos dedicados al mundo tribal, “Breve manifestación de Dios en la selva” y “Última cena”, revistan gran significación en búsquedas contrarias a la racionalidad/irracionalidad de la Historia, privilegiando zonas conductuales intuitivas e instintivas así como sincretismos de todo tipo. Ese intento por encontrar la diferencia hace resaltar aún más el fracaso de la comunicación humana y su altanera incompreensión de lo que no conforma con la pequeñez de su mundo. Es en esa instancia donde emerge una pregunta existencial fundamental de gran validez en el universo narrativo de Collyer: “¿Cómo sería eso de vivir en un mundo sin asideros, en un norte, sin coordenadas de ningún tipo?” (*La voz del amo* 211). No hay respuestas, sólo metáforas como la de la Historia universal inscrita en la espalda de una mujer quien en “Ángel dormido” muestra en su dorso las imágenes destructivas de la hecatombe final de la ciudad moderna, advirtiéndonos sobre el desencanto de esperar un nuevo amanecer en el futuro, y haciendo, por lo mismo, menos deseable el recuento del pasado. Sólo el presente, mustio e irreparable.

“Todos anhelamos al final, secretamente, el destierro o la derrota, ser despojados de nuestros honores y nuestras conquistas, y partir cada tanto de cero, quedarnos al final solos en nuestra propia isla, para pensar en la muerte” (*La bestia en casa* 173). Esta sorprendente afirmación corresponde a uno de los personajes del cuento “Una luz al fondo del pasillo”, un enigmático octogenario quien recluido en el segundo piso de una editorial trabaja junto a otro anciano en posibilidades alternativas del desciframiento de Champollion de la Piedra Rosetta. La investigación de pergaminos, textos y materiales cifrados de épocas pretéritas conducida por ambos viejecillos – tan misteriosos y esenciales como la figura de “El guardagujas” de Juan José Arreola – es concienzuda a la vez que carente de propósitos prácticos. En la persistente e inicialmente abstrusa laboriosidad de estos dos sibilinos personajes se prepara el lanzamiento de los significantes del cuento en una representación que desde las bodegas de una editorial en un mundo contemporáneo se traslada a investigaciones en el pasado y gradualmente desde allí a una témporo-espacialidad de rasgos indefinidos. A diferencia del relato del escritor mexicano, no hay en este texto de Collyer ni en el resto de su cuentística una dirección marcadamente fantástica. Es más bien la reunión de un orden simbólico deslizado a través de un imperceptible orificio de la escritura por el cual llega la luz, la misma que

ya escurre en el título del cuento al fondo del pasillo. Metáfora sobre el modo mediado y peregrino—en más de uno de los sentidos de este último término: el de ser algo extraño, el de haber recorrido muchos mundos, reuniendo, por tanto, experiencias diversas, y el de una conciencia particularmente transitoria de la existencia—en que acaece todo, especialmente ese satori alojado en la piel de los personajes de la narrativa de Collyer, pero que a pesar de concebirse como una iluminación supuestamente súbita, adviene en sus cuentos en ese momento en que prácticamente se ha desistido de su llegada.

Es en la mirada oblicua, demorada al máximo, en el sentimiento de un golpe que viene de atrás, de una estrella que cae sin testigos, en el desconcierto aplastante, casi en la derrota final de los protagonistas donde se despliega la revelación. No hemos dicho el arribo de la verdad. No es lo mismo. En el entorno de discursos sociales esta última puede contar con diferentes significados según cada persona o grupo de personas, cualquiera sea la institucionalidad en torno a la que se funde y gire esa congregación: religiosa, política, o vagamente doctrinaria. En línea con un pensamiento de posible origen nietzscheano, la búsqueda de una verdad absoluta en la narrativa de Collyer puede acabar más bien en una resolución acomodada de lo que se quiere escuchar o ver y no necesariamente de una entidad que podamos concebir como esencia de la verdad, especialmente si ésta es irreconocible, discrepante o irreconciliable con las expectativas prediseñadas sobre la verdad:

Los seres humanos no huyen tanto de ser engatusados sino de ser perjudicados al ser engañados. Pero incluso en este nivel no detesta el engaño sino más bien las consecuencias dañinas y adversas de ciertas especies de engaño. La verdad, además, es sólo descada por los seres humanos en un igualmente limitado sentido. Ellos desean las consecuencias agradables y de chaleco salvavidas de la verdad, siendo indiferentes al conocimiento en si (puro) si éste no tiene consecuencias. Sin embargo, los seres humanos son bastante hostiles hacia verdades que les pueden resultar dañinas y desfavorables. (Nietzsche 876)

Consciente de este oscuro lado humano señalado por Nietzsche, la narrativa de Collyer no busca ahondar esa herida profunda que podría derivar en una caracterización decididamente hosca o aun ominosa de personajes y situaciones como sería el caso de la narrativa onettiana en la cual el peso sombrío del mundo y la aparición por doquier de universos calamitosos o destruidos puede llegar a anular el propio potencial de la búsqueda. Lo que se desvela en la obra de Collyer es tan complejo y desesperanzado como los mundos narrativos de Onetti, pero con cierta templanza en su posición existencialista que resulta en la lucha por un encuentro con la conexión integral que supone lo humano, entorpecida, claro está, por la arrogancia de éste, así como por las fraudulentas y férreas certezas de afirmación social.

La fuerza artística de un develar dilatado es en la narrativa de Collyer, por lo demás, un modo de volver a esa pregunta nietzscheana sobre si acaso “el lenguaje [sea] una completa y adecuada expresión de todas las realidades” (876), cuestionándose así no sólo la capacidad comunicativa y expresiva del lenguaje, incluyendo el artístico, para registrar una o más entidades sino también recordándonos sobre la plural y tal vez inabarcable manifestación de realidades a las cuáles habría que atender. Por ello, en “Una luz al fondo del pasillo” la historicidad de un acertijo resuelto – la Piedra Rosetta sería una de sus tantas ilustraciones – se desmorona frente a un personaje, Norambuena, el nuevo gerente general de la Editorial Grajales, quien va desatando en un extendido aprendizaje de los viejecillos intemporales los nudos que lo llevan a su conversión escéptica final: “Hay pocas cosas más vulnerables, más fugaces que el éxito resonante de un único individuo, como el del propio Bonaparte” (*La bestia en casa* 177). Contratado para generar lucro en una empresa comercial, Norambuena, termina renunciando a su empleo, confinándose en su casa, y principalmente despreciando la distorsionada percepción que inevitablemente crea el lenguaje al servicio de una organización social. Junto con derrumbar las construcciones falaces del lenguaje – tanto el concepto de éxito histórico como personal deviene una medida absurda de realización – se abre un abismal vacío sobre la seguridad de los propósitos humanos confiados por la sociedad. Y aunque esta simulación de signos sea necesaria socialmente, los protagonistas de los cuentos de Collyer en lugar de engullírsela, suscitan la disyunción, el aparte de lo institucional, el ángulo desde donde se promueve la multiplicación de lecturas alternativas: las que ellos acometen híbridamente, las provenientes del consecuente espacio metanarrativo recreado, y las que desde su exterioridad hermenéutica se potencian como revisitación de las lecturas de los personajes: entes formulados desde la duda y para quienes nunca habrá una versión definitiva de nada ya que en lo indescifrable alienta la única llama intensa de la existencia.

Ese prendimiento epifánico al que nos referimos es instado por la pulsión de dejar *recorrer* primero el fisgoneo de ese jirón denominado *experiencia* o *vida*, el cual en sí es un momento fugaz de éxtasis así como de desengaño. Intrusión que nos trae de regreso a esa aserción de raigal descreimiento: “Todos anhelamos al final, secretamente, el destierro o la derrota” (*La bestia en casa* 173), produciendo una primordial perturbación frente a la mera idea de haber intuido que era todo lo contrario, el empecinamiento por encontrarse con un denominador de lo que alguien llamó felicidad. En esa perpetua zozobra existencial de los personajes, la bestia en casa ni es una entidad para-real, ni un monstruo verdadero, ni una figura fantasmagórica o espectral que hostiga a sus víctimas. Es la presencia de un acecho psíquico y metafísico destinado a desmembrar cualquier posicionamiento fantástico en el contexto de que este último puede representar tan sólo ese señuelo super explicativo de lo que no se capta inmediatamente,

de una ausencia de ósmosis artística. Más bien, la bestia en casa se encuentra *ahí*, en la propiedad de réplica y de incitación del consciente o subconsciente de cada protagonista, por tanto en la capacidad de sacudir reciamente los axiomas de su construcción social.

En la colección *La bestia en casa*, ese diferido desocultamiento se asoma en el niño de dos años de “Actos reflejos” quien con la diligencia que llega al mundo desea regresar al útero ante la evocación de una cajita musical que contiene una breve pieza de Mozart, compañera de su gestación fetal: “se trepó con súbita urgencia al sillón y apoyó la cabeza en el vientre de su madre, recogíéndose, abandonándose entre sus muslos, ensimismado y lejano, con los ojos velados por una repentina nostalgia, prendado de los acordes, de esa tibia y húmeda y precaria melodía que tarde o temprano habría de agotarse, robándolo definitivamente al éxtasis, devolviéndolo a un silencio inhabitual en él” (*La bestia en casa* 38). Este texto abierto con el verso “Nada se pierde con vivir” del poema de Enrique Lihn “Monólogo del padre con su hijo de meses” recogido en *La pieza oscura* (1963) sitúa el intersticio azaroso que media entre la disyuntiva de ser y no ser, o mejor, de estar y no estar en el discurso collyeriano. En ese segundo de contingencia gestacional irrumpe asimismo su membrana conceptual de tejidos significantes demasiado frágil para desplazarse con seguridad en el mundo sensible. En ese éxtasis que ilumina sobre los posibles sentidos o despropósitos de una existencia que debe transcurrir para expirar, se activa paralelamente otra deconstrucción: la desunión de los progenitores del niño. En “Gato encerrado” el arresto domiciliario de Garmendia, un funcionario del ministerio, ocasionado por un golpe militar permite un repaso en cámara lenta del ignominioso corolario de una Historia violenta que no tiene reparos en degradar al ser humano haciéndole ver que su cómoda vivencia de concebirse imprescindible es tan sólo una apetencia ilusoria, un solaz necesario a nivel psíquico.

La propuesta de revelar algunos de los tantos mecanismos espurios de la maquinaria editorial conduce en “Best-seller” a la representación de un personaje completamente escéptico de tal propósito. Suárez, el corrector de estilo, es el verdadero responsable de la celebridad de un autor sin talento. Mantener silencio sobre la impostura es un aspecto medular de ese enorme e irrisorio montaje circense publicitario, incluyendo la creación de un aparato crítico ingenuo y laudatorio, y de traducciones distorsionadas: “No les interesaba averiguar si el parlamento del oficial era verdaderamente suyo: *necesitan* que lo fuera... Preferí no abrir la boca nuevamente, dejar que cada cual disfrutara de esa resonancia efímera de Reyes March, de ese clamor sin consecuencias.” (*La bestia en casa* 125-126). La bestia aquí – la esperpéntica recreación de uno de los tantos aparatos de simulación social – termina devorando tanto al personaje vicario del triunfo dispuesto a denunciar como a quien esa propia tramoya ha utilizado para fomentar la noción de *éxito*. El primero de ellos concluye en una retracción pesimista y

el segundo en un estado de jibarización física y financiera, la figura de un mendigo cuya fetidez proviene precisamente de esa intocable bestia institucional. La abominable presencia de este fraude social en medio del cual los personajes conscientes o no son estafados de su supuesta proyección de propósitos y logros, ejerce en los personajes de “Sin comentarios” una cabal retirada en el silencio, representándose, por tanto, el ostracismo interior en su vertiente reparadora del descalabro social así como en la respuesta gratificante que una gestualidad inducida produce frente a las forzadas muecas comunicativas de interacción social. Por otra parte, en “La bestia en casa”, la protagonista Laura Moore, una animadora de televisión, se enfrenta al reconocimiento de su alienación, renunciando finalmente a su trabajo en el que la cámara la mostraba “rodeada de gente sonriente que contaba frenética el dinero ante las cámaras” (*La bestia en casa* 26). La bestia omnipresente que ronda en la casa de su enamorado no tiene más dimensión real que la ejercida por la manera como la persona que es Laura Moore ha sido suplantada por la de una pantomima de entretención barata que hace girar la tómbola que convertirá en feliz millonario al afortunado de turno. Dos formulaciones absurdas del éxito – la risa de oro de ella y el caudal de los ganadores del programa – desmontadas por esa bestia ni benigna ni maligna que rueda al revés de la tómbola hacia el careo y escisión de la psiquis sin saber exactamente si su ubicuidad producirá la catarsis esperada, o una desconfianza adosada de apatía, o el ensimismamiento final, estado este último en el que se presiente una cierta comprensión de lo angustiante. Las instancias de la vida, la muerte y entremedio la desgastada noción de felicidad, comparten el común denominador de lo *andrajoso* en la cuentística de Collyer, en esa particular visión suya del *don-nadismo* humano.

III. Carlos Iturra: la secreta geometría de la interpretación

La obra cuentística de Carlos Iturra (1956) evoluciona en torno a una exploración de realidades múltiples, evitando cualquier intento interpretativo totalizador o unilateral y abriéndose hacia los más variados ángulos desde una perspectiva profundamente existencial que engloba aspectos filosóficos, sociales, estéticos y psicológicos. El autor se da a conocer en 1987 con *Otros cuentos*, colección de prosa intensa que ambiciona entregar toda un alma narrativa con resultados óptimos y textos de gran resolución artística tales como “La luz del universo”, “El apocalipsis según Santiago”, “Epicentro”, “Una gota de inmortalidad” y “Aurora boreal”. A una década de ese volumen aparece *Paisaje masculino* (1998), colección cuyos cuentos ingresan en una visión artística reveladora de una confrontación entre las conveniencias sociales y las necesidades personales con su consecuente enmascaramiento de la realidad. El libro reúne trece relatos que enfocan la

homosexualidad desde varios ángulos: la represión social con sus secuelas en la vida del individuo generalmente desplazado hacia la marginalidad, el riesgo potencial del sida y la interpretación diferenciada de la sexualidad. Reparando en la pluralidad de comprensiones que involucra este último término, conviene hacer un breve comentario aquí sobre los puntos más esenciales de elucidación nuestra al respecto teniendo en cuenta el reto del proyecto de Iturra, realizado a fines del siglo veinte y proyectado como un testimonio epocal de de los prejuicios sobre el tema y los innumerables dispositivos de embozos y disimulos al respecto. La naturaleza mudable del ser humano en cuanto procura de una instalación social que le sea ventajosa – en el contexto de consideraciones que van más allá de su valoración de ecuanimidad y legitimidad – junto con su avidez por expresarse divergentemente frente a una percibida regularidad de la Historia se observa con una intensidad inusual en el aborde de discursos tocantes a lo que desde comienzos del siglo diecinueve se ha denominado sexualidad.³ Esta razón apremiante de su discusión es atribuible, en parte, a la relativa proximidad del surgimiento histórico del término y por lo tanto de su necesidad de problematización conceptual, todavía en ciernes, en la que se busque una conexión sistemática con los diversos estadios por los que atraviesa la confrontación de lo sexual, su provecho o incomodidad sociales, y muy en particular su articulación con las formas del saber emergentes y de su eventual institucionalización. Esta tentativa emprendida por Foucault permanece hasta ahora inconclusa.⁴ Por otra parte, una sucesión de estamentos éticos, principios religiosos, discursos antropológicos, modas, malversación política del término y de sus ramificaciones, y principalmente aprovechamiento por las funcionalidades de la economía han intervenido en aquello que hoy latamente llamamos sexualidad con un proceder tan eficaz como nebuloso creando una escarpada ruta de acceso a su examen. En su mayor parte este definido interés no deja de estar de algún modo contaminado por el pragmatismo de su utilización banal. En este tipo de encrucijadas se hace aún más auspicioso el ingreso del arte, el cual, y felizmente, como indica Sontag se desplaza siempre mucho más allá de las supuestas metas que los juicios colectivos desean adjudicarle: “Cualquier objetivo que se fije para el arte, eventualmente se prueba restrictivo cotejado con los propósitos más amplios de la conciencia. El arte, en sí mismo una forma de mistificación, atraviesa por una serie de crisis de desmitificación. Las direcciones artísticas antiguas son asaltadas y manifiestamente reemplazadas. Los mapas trillados y desfasados de conciencia son rediseñados” (4).

Esta concepción dialéctica del arte a la cual se refiere Sontag hace correspondencia con el sentido crítico de la obra de Iturra permitiéndole al autor plantear en su narrativa referida a esta temática una serie de asuntos que suscitan inquietantes cuestiones socioculturales. Una que nos parece central en este respecto problematiza si acaso es verdaderamente posible hablar de conductas sexuales humanas per se, separadamente de los códigos

éticos que las rigen en determinados puntos de la civilización. Se revelan, asimismo, los juego sociales – elaborados para circunvalar o evadir las imposiciones de una sociedad que ordena y distribuye la sexualidad alrededor de la pareja monógama y heterosexual – que abarcan desde un intento de adaptación al matrimonio convencional o su simulacro (“Carta al papá”, “Paisaje masculino”) hasta una separación de lo público y lo privado (“La puerta en el muro”); o desde la negación hasta la sublimación de la propia homosexualidad (“El ejemplo para la juventud”, “Amistad a la chilena” y “Nunca se sabe”). Por otro lado, se propone una exploración de la sexualidad como una combinatoria de manifestaciones heterogéneas, partiendo de un cuestionamiento crítico de las divisiones esquemáticas del sexo – incluyendo el homosexualismo – y de la territorialización del deseo. Estas aproximaciones permiten una interpretación de la sexualidad que rompe con los paradigmas reduccionistas de pasividad o actividad atribuidos a los partícipes de la relación sexual y la configuración de un deseo que integra en sí todo lo que lo rodea. Tal amplitud permite percibir la variante de sexos que coexiste en el mismo sujeto del deseo. Las relaciones entre erotismo e imaginación guardan un incesante nivel de confluencia en *Paisaje masculino*, pero principalmente son diseminadas, es decir, eluden cualquier intento de centralización, de aglutinación en metáforas finales, o de convergencia en imágenes conclusivas. En cuanto a la relación sexualidad y erotismo, su funcionamiento se da en dos planos completamente diferentes de su imaginario artístico. Se puede afirmar de hecho que en los cuentos del autor la *activación* (el punto de lanzamiento) de lo erótico se cumple más bien a nivel de evocaciones y de sugerencias sobre el deseo del cuerpo masculino, y que lo sexual – en sus múltiples rostros de expresión conducidos por pulsiones incontrolables, de disfuncionalidad, de vínculos con el poder y volubilidad de la escritura, de saciedad y vacío – adquiere una extraña, irresistible y desahogada plasticidad escritural en la que ya deja de importar si es la fuerza del flujo imaginativo la que permite el examen del cuerpo masculino y su fruición sexual, o si es el ímpetu de la sexualidad el que conduce a las avenidas de una introspección invasiva, canalizada desde la conciencia hasta las carencias expresivas del lenguaje artístico. Lo sexual, en esta comprensión, termina por tanto encapsulando en los cuentos de Iturra lo erótico, lo muestra deglutido y digerido para ir a la raíz de lo libidinoso, entroncando con los supuestos de una representación esbelta de las formas masculinas en cuanto volición sexual, y completamente ajeno asimismo al esmero por aislar lo erótico de la densidad lúbrica que aparejan las vías materiales de la sexualidad. El deseo homosexual masculino se retrata en la admiración de la virilidad, situándose el poder de la atracción así en lo mismo: “los hombres nos gustaban en directa relación con su masculinidad y pensábamos que ante un sujeto amariconado más valía la pena una mujer verdadera” (*Paisaje masculino* 207). No queremos decir en este punto que la aspiración de *lo otro* no esté contenida allí. Lo está, sólo

que su discernimiento y fases de identificación son absolutamente diferentes de la pretensión heterosexual.

Contrariando una interpretación de *Paisaje masculino* como una especie de intervalo en la cuentística de Iturra, basada en su particular enfoque de la sexualidad y lo erótico es preciso puntualizar que todos los relatos de esta colección despliegan una reflexión sobre la condición humana como por ejemplo, lo constituye la desolación reflexiva frente a la muerte: “¿Qué podía significar su pequeña vida hermosa, aniquilada entre las aspas y los engranajes de la impertérrita maquinaria? ¿Por qué el destino hacía esas cosas?... mostraba con una brutalidad superior a todo razonamiento que los átomos y los planetas, la entropía y el azar, son el único mapa confiable de la realidad” (*Paisaje masculino* 201). Esto deja en claro, consecuentemente, que la visión de estos textos está muy alejada en cuanto propósito de una victimización y defensa del homosexual, o de una directa restitución política de sus derechos. Por esta razón, los textos de *Paisaje masculino* se articulan perfectamente a los otros relatos de la producción cuentística del autor, la cual en su conjunto provee una mordaz invectiva sociocultural así como una persistente preocupación por los avatares de la condición humana, encarados bajo diversos ángulos y desde una original perspectiva filosófica. Los tres volúmenes que siguen a *Paisaje masculino*, las colecciones *Pretérito presente* (2004), *Para leer antes de tocar fondo. Cuentos brevísimos* (2007), y *Crimen y perdón* (2008) abordan aspectos relativos a la problemática del tiempo, la vanidad humana, la fugacidad de la vida así como la cuestión de la trascendencia, de la existencia de Dios y de la naturaleza del Mal, por un lado, y el papel del arte frente a todas estas indagaciones, por otro. Tales temas se van concatenando para configurar un cuestionamiento creciente de la racionalidad, el pragmatismo y el antropocentrismo que han dominado diversas corrientes de pensamiento por siglos y que perdura aún en la actualidad.

La microficción *Para leer antes de tocar fondo* alcanza este nivel filosófico con una extraordinaria dosis del humor satírico y provocativo que lleva a la hilaridad como al remezón de figuraciones, axiomas y conformidades. Un microcuento consagrado como el de Monterroso puede sugerir varias reescrituras, incluyendo la mantención de su significante y paralelamente la impugnación de su significado: “Cuando despertó, los dinosaurios ya se habían extinguido” (11); las verdades teológicas pueden ser asaltadas en los textos terrenales de la calle, o el trasfondo absurdo de la duda ingeniosa: “‘No es bueno que Dios esté solo’, pensó y extrajo al hombre de las costillas de la nada. ‘No es bueno que el hombre esté solo’, pensó y se puso a concebir una buena compañía; luego la llamó Dios” (46); asimismo, el exceso de *literaturización* intenta advertir sobre la oportunidad de su reinención así como la movilidad sociocultural de los textos: “Había una vez siete chanchitos y tres enanitos, una bruja buena, un hada mala y una oveja feroz enamorada del manso lobo” (86); finalmente, Pirandello logra

ser revisitado en el cómico microrrelato "Cuatro personajes en busca del autor", buscando llevar el absurdo varios pasos más allá: "El pailón, la clasista histérica y *el que siempre se ve por ahí*. Y el hombre ordinario excepcional" (59). Lo declara en su "microprólogo" el propio autor. Sus minitextos pueden ser "políticamente correctos o incorrectos, denotar perversiones o subversiones textuales" (7), proponerse, en fin, abiertamente equívocos y resueltamente multidireccionales.

Por otra parte, en *Pretérito presente* y *Crimen y perdón* hay una clara propuesta de exponer gradualmente los estamentos de una visión existencial hasta reunirse en un apoteósico final con los densos e innovadores relatos "El principio de la coincidencia" y "La conciencia de NN" incluidos como textos de remate en cada una de las colecciones anotadas. El excepcional manejo de los dispositivos artísticos en torno a una profunda reflexión filosófica sobre la realidad (sustancia) y la nada (proyección de una sombra) del ser, y las consiguientes des/construcciones culturales colocan al cuento "El principio de la coincidencia" entre los grandes *clásicos* de la narrativa breve. Entendido como plasmación de la fragmentación del ser y del lenguaje, dos caminos se interceptan y se entrelazan en el relato de Iturra: primero, un enlace entre la locura y una disfunción del lenguaje junto a una percepción unificada del tiempo. Segundo, una serie de digresiones respecto a los ámbitos literario, filosófico y científico. Así, emergen en el cuento alusiones a Borges mezcladas a reflexiones metafísicas que conectan a su vez con la teoría del *big bang*, aludiendo a cuestiones de tiempo y entropía así como de energía y materia. Las referencias intertextuales al escritor argentino, "Deutsches Requiem" (*El Aleph*, 1949) y "El jardín de los senderos que se bifurcan" (*Ficciones*, 1944), tratan respectivamente de reflexiones sobre una teleología individual y la repetición que lleva al desquicio así como sobre la cuarta dimensión que el tiempo agrega al espacio, materias privilegiadamente abordadas en "El principio de la coincidencia". Evidentemente no se trata aquí de una cuestión de influencias sino que más bien de una continuidad y una respuesta cuidadosamente elaborada a los argumentos de los universos borgianos. La presencia del escritor argentino despunta en la cuentística de Carlos Iturra desde su primera colección de cuentos en "Una gota de eternidad" en la cual el protagonista rechaza la inmortalidad que se le confiere al figurar como personaje en un cuento de Borges. Tales reiteraciones demuestran no sólo un deseo de diálogo con Borges sino que también la necesidad de desasirse de sus posibles influjos.

Conviene también observar la característica aglutinante de "El principio de la coincidencia", cuento estratégicamente situado al final de *Pretérito presente* con el objeto de reiterar las preocupaciones y reflexiones de relatos previos y anticipar, de cierta manera, su continuidad en el libro siguiente, revelando, así, una red de correspondencias e interrelaciones en la cuentística de Iturra. Tal conexión confiere al referido relato una intencional

transtextualidad a la cual se agregan también los relatos del autor. Entre estas temáticas se encuentran: primero, la preocupación de un tiempo que evoluciona hacia la entropía en el plano del universo y hacia la muerte en el ámbito individual. Esta tendencia, que ya se advertía en algunos relatos de *Otros cuentos*, principalmente, “Apocalipsis según Santiago”, se reitera en casi todos los cuentos de *Pretérito presente* y continúa en “Películas de tiempo”, “Extravagancia”, “El expreso de Orión”, “Los diarios de Ugalde” y la “Conciencia de NN” de *Crimen y perdón*. Segundo, la discusión sobre la naturaleza de Dios y la trascendencia del espíritu se encuentra en “Deus ex machinal/ espera y verás” de *Pretérito presente* persiste en “Extraño caso de Rengifo y Meneses” relato de la colección siguiente en el cual se revela de manera casi espinosista la existencia del espíritu y su muerte junto con la materia. Tercero, las reflexiones sobre el origen del mal y la fascinación del crimen aparecen en “Películas de terror de un chico de miedo”, “Los crímenes perfectos del juez Iriarte”, “La mansión tétrica”, “La mujer que había sido inteligente” y “Caridad por casa” de *Pretérito presente* así como en “La desaparecida de Humberstone” de *Crimen y perdón*. Cuarto, una reflexión – iniciada en “El principio de la coincidencia” – sobre la herencia religiosa y cultural judeo-cristiana que congrega el secreto y el sacrificio, continuada en algunos cuentos de *Crimen y perdón* tales como “Tres versiones de Caín” y “Premonición”. Finalmente, aún en la misma colección se repite en “Caza de cuentos” la idea del quehacer literario como una tautología pese al esfuerzo del escritor por encontrar la originalidad.

Volviendo a la conexión entre locura, lenguaje y tiempo plasmada en “El principio de la coincidencia” se debe observar que ésta remite a la concepción lacaniana de esquizofrenia que no nos interesa en su sentido de enfermedad mental sino que en tanto forma de operación artística posmoderna enfocada como una experiencia con el significante a modo de material que plasma el arte, por un lado, y una manera de percepción de la duración como una sucesión de presentes no relacionados en el tiempo, por otro (Jameson, *Postmodernism* 26-7). Se puede especular también sobre la presencia en el cuento de una relación con *Memoirs of My Nervous Illness* de Schreber respecto tanto a la proclividad textual de relatar la propia locura como a un desplazamiento de los delirios entendidos en su arquitectura privilegiada de sufrimiento y de comunicación con la divinidad. Sin embargo, tal conexión si acaso intencional no sobrepasa en realidad el ámbito de la ironía, ya que la obra de Schreber – de reconocida importancia para los estudios psicológicos sobre la esquizofrenia – se limitaría a colocarse como una coincidencia más entre las tantas tejidas en el texto. Es decir que el cuento de Iturra se aleja completamente de la exploración psicoanalítica de la locura, posición enfáticamente declarada por el narrador: “Mi demencia... es una demencia tan autónoma de mamá y papá como de papas y popes, rabinos o faquires y hasta Freudes o Junges” (*Pretérito presente* 198). Tal locura autónoma se configura como el resultado de un juego de similitudes y diferencias

sostenido por una ley de las coincidencias “indeterminada, relativa, probabilística y caótica” (*Pretérito presente* 211) que lleva al desquicio de la misma manera que la no coincidencia, lo irrepetible, lo singular “algo que misteriosamente simula ser único pese a que lo consume el flamígero desdoblarse en llamas inherente a toda unidad que si no es absoluta es insostenible, de identidad pluvial” (*Pretérito presente* 211).

La intensidad con la cual el protagonista separa su locura de cualquier interpretación psicoanalítica evoca de cierta manera la concepción que Deleuze y Guattari elaboraron respecto a la esquizofrenia, la cual entendemos aquí como la forma por medio de la cual un sujeto—o más bien un no-sujeto—dividido y descentrado se sitúa en múltiples posiciones de acuerdo a la distribución de los papeles sociales que se le asigna. En el caso del cuento de Iturra, la experiencia de escisión abarca en primer lugar las correspondencias de este sujeto consigo mismo presentándose temporalmente dividido: “Esa instantaneidad monstruosa marca mi antes y mi después” (*Pretérito presente* 195). En segundo lugar, la experiencia de escisión afecta las relaciones del sujeto con el mundo exterior que se fragmenta en la multiplicidad de las cosas junto con sus infinitas posibilidades de significación – “Cuanta cosa era inanimada pasó a ser una persona. ... Cambió, para decirlo en una palabra, de significado. Mejor aún, cada cosa pasó a significar lo que buenamente significaba, a significar cualquier otra cosa, y a veces muchas” (*Pretérito presente* 196) – terminando por alcanzar también el lenguaje que se disemina, perdiendo, por consiguiente, su capacidad de representación o de enunciación del orden del mundo y de los objetos: “[las cosas] ahora hablan. Hay veces en que hasta gritan ¡y yo no entiendo su idioma!” (*Pretérito presente* 196). Finalmente, tal ruptura se extiende hacia la alteridad que también se divide y se multiplica: “un amigo muerto – hoy mucho más que eso: un enemigo vivo, un enigmático instrumento de la Providencia para fines que se me escapan, un instrumento dócil del Mal, una pieza en un rompecabezas de cuatro dimensiones –, además de seguir siendo mi amigo muerto” (*Pretérito presente* 198).

En este estado demencial no sólo se pierden los referentes con la realidad y todo se transforma en apariencias sino que también se produce un extraño delirio – en el cual la realidad deviene “delirante” (*Pretérito presente* 205) – plasmado por la imagen espectral de una acumulación de significantes. Se debe notar que este tratamiento del lenguaje refiere a una proliferación de significantes que no se dejan en ningún punto sujetar por un significado. Esta ausencia completa de significación corresponde a un exceso de interpretación saturado de lógica y de racionalismo: “no percibo sino la realidad de las interpretaciones” (*Pretérito presente* 207), o aún más explícitamente:

Exceptuada la razón, que es un cauce y no un caudal, mi pobre mente orate ya no dispone de nada. Secos cauces por los que otrora fluían torrentes hoy son laberintos de sed, túneles de minas abandonadas en lo hondo de lo estéril, infructuosas venas de cadáver, infructuosas venas de cadáver, engañosas telarañas tan arbitrariamente geométricas como pesadilla de loco. (*Pretérito presente* 208)

La esterilidad de la razón apunta a la abolición de las oposiciones locura/cordura, apariencia/ realidad, repetición/ singularidad, espacio/tiempo, las cuales no se resuelven ni en la unidad ni en una síntesis dialéctica. La encrucijada se abre así con señales de una diseminación derridiana que añade al texto el suplemento de un cuarto término “aunque no sea más que un triángulo abierto en su cuarta cara, el cuadrado abierto afloja la obsidionalidad del triángulo y del círculo que desde su ritmo ternario (Edipo, Trinidad, Dialéctica) han obsesionado la metafísica” (*La Diseminación* 40).

En el cuento de Iturra se menciona un triángulo perfecto y oculto formado por tres objetos – un cofrecito de cristal con un clavel seco, un cuadro y un candelabro – que actualizan historias pretéritas a la vez que se presentan como símbolos o claves en constante transformación y desarticulación debido a la introducción de un cuarto elemento al triángulo el cual desarticula cualquier intento interpretativo o valor trascendente que se le pueda atribuir. Así, se añade a la configuración triangular sucesiva y continuadamente – entre una infinidad de otras posibilidades – el acaso en la distribución misma de estos objetos; la locura que no elimina la lógica, cuestionándose, por tanto, la validez del quehacer interpretativo así como el tiempo en la tridimensionalidad espacial. Se podría también considerar como elemento disyuntivo la adición del símbolo fálico a la conformación de la Trinidad. Estos excedentes en su forma suplementaria no sólo perturban la linealidad sino que repercuten en todo el texto denunciando una falta, un corte, un vacío o una caída inminente expresada por el “punto interior infinitesimal donde la unidad mínima y principio de esto que es o que aparenta, coincidiera en no ser y en nada” (*Pretérito presente* 214).

Considerando el hecho de que todas estas reflexiones convergen hacia la escritura, concediéndole al cuento el status de una aventura quijotesca – en la cual el sujeto en lugar de aprisionarse en el interior de la representación de una imaginación que opera en el orden de las similitudes se enreda en las telarañas de las interpretaciones – su conclusión sugiere la desaparición concomitante del sujeto y de los signos como si fueran tragados por agujeros negros en el orden caótico que rige el universo. En otras palabras, el ejercicio de una literatura fascinada por el ser del lenguaje termina por agotar todas sus posibilidades y sobrepasar sus propios límites para deshacerse en la entropía, situándonos frente a un texto que al tejerse opera su propia destrucción. No sorprende, pues, que todas las discusiones textuales sobre

la naturaleza de Dios reafirmen su muerte, concluyendo con la revelación de un plano inmanente constituido únicamente por materia y energía. “El principio de la coincidencia” es un texto en el que la premisa de la fragmentación opera por su transformación en multiplicidades que atraviesan a un sujeto desplazado, arrastrando todo hacia la nada, y contestando así la ambición de antiguos y modernos por arribar a un texto único en el cual las palabras pudieran expresarse por sí mismas.

IV. Roberto Bolaño: las travesías del límite

Los cuentos de Roberto Bolaño (1953-2003) – reunidos en *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) y *El gaucho insufrible* (2003) – comparten, en líneas generales, tres tendencias prominentes: digresiones metaliterarias, una sorprendente transformación de órdenes reales (en el sentido lacaniano), y una reflexión sobre los principales movimientos sociopolíticos del siglo veinte y de sus repercusiones en el individuo, a quien habitualmente se le caracteriza como nómada. El campo de las convulsiones sociales abordado por Bolaño es vasto, cubriendo desde la participación rusa en la Segunda Guerra Mundial (“Otro cuento ruso”), hasta la *perestroika* a partir de 1987 (“Nieve”); la organización de la resistencia francesa en la Segunda Guerra (“Henri Simon Leprince”); la Guerra de Vietnam (“Jim”); el movimiento estudiantil antifranquista de 1973 (“Compañeros de Celda”), las dictaduras latinoamericanas (“Sensini”), con énfasis en el golpe de Pinochet en Chile al cual Bolaño se refiere en una serie de cuentos, especialmente en “Detectives”, “El ojo Silva”, “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978” y “Carnet de Baile”. En cuanto a las referidas tendencias, la primera de ellas se observa nítidamente en relatos que se aproximan al ensayo crítico como es el caso de “Literatura + enfermedad = enfermedad” y “Los mitos de Chtulhu”; en cuentos en que los protagonistas son escritores de manera general y, más específicamente, en aquéllos que reflexionan sobre escritores como “Carnet de baile” – un análisis crítico de la herencia cultural de Pablo Neruda en Chile – y “Encuentro con Enrique Lihn”. Se reconoce igualmente la presencia de lo metaliterario en dos trabajos de naturaleza intertextual insertados en la última colección de cuentos de Bolaño: “El gaucho insufrible” que mantiene una relación con “El sur” de Borges y “El policía de las ratas”, el cual establece una correspondencia con “Josefina, la cantora” de Kafka. Las otras dos tendencias advertidas en la cuentística de Bolaño se identifican con una especie de creación ficticia entre la historia personal y la colectiva a través de una subjetivación de la misma que se ejecuta por medio de un análisis profundo de los traumas que su violencia y sus rupturas provocan en el individuo.

Esta síntesis de las direcciones estéticas que conforman la innovadora aproximación de Bolaño a la cuentística muestran desde ya que el autor de

2666 impulsa el género al encuentro de nuevos territorios. No nos referimos solamente a sus tendencias metanarrativas, y en general metaficcionales, sino que también a una posible pérdida del concepto de tensión en el cuento, una noción tan celosamente cultivada en maestros del género como Quiroga, Cortázar, Arreola, Rulfo, Fuentes, Levinson, Monterroso, Skármeta, Arenas, Onetti, Roa Bastos, Di Benedetto, Donoso, Gorodischer, Valenzuela, Samperio, Giardinelli entre otros y para mencionar sólo representantes del cuento hispanoamericano. En este sentido, el campo de la novela podría ser viable o al menos abrir cierta disponibilidad estética (ninguna referencia tiene esto con la extensión) como discurso artístico del cuento. Por ejemplo, cuando el relato “Literatura + enfermedad = enfermedad” se plantea narrativamente como una digresión metaliteraria sobre el viaje lo debe hacer al mismo tiempo en sus correlaciones con el sexo y las lecturas. Por otra parte, la inestabilidad de lo migratorio es percibida a su vez como enfermedad del hombre moderno, no en el sentido de dolencia médica tratable o consideración científica medible sino como ineludible experiencia de la condición humana. La peregrinación se convierte, por tanto, en un elemento integral a la práctica literaria, creando no sólo una constante de vacilación para los personajes y los contextos de sus relaciones sino también para la constitución de algo que podría denominarse género. A su vez, los elementos de dispersión, fuga, inmigración, emigración, re-inserción, readmisión de nuevas culturas, lenguas, idiosincrasias sociales se relacionan dialécticamente con la noción de enfermedad y ésta con la de antídoto en varios sentidos, con particular énfasis en el metafísico como puede apreciarse en la interpretación de “Brisa Marina” de Mallarmé, una suerte de repuesta a “El viaje” de Baudelaire:

Mallarmé quiere volver a empezar, aun a sabiendas de que el viaje y los viajeros están condenados [...] Pero mientras buscamos el antídoto o la medicina para curarnos, lo *nuevo*, aquello que sólo se puede encontrar en lo ignoto, hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas que nos llevan al abismo, que es casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto. (*El gaucho sufrible* 156)

Este recorrido – propuesto como una ilusión de subterfugio al aburrimiento y de búsquedas que pueden conducir a encuentros chocantes incluyendo el terror de la propia imagen – es realizado por gran parte de los personajes de Bolaño. Es probable que los tres cuentos que más ejemplifiquen la búsqueda de cierto aprendizaje poético en el viaje, la lectura y el sexo sean “Vagabundo en Francia y Bélgica”, “Últimos atardeceres en la tierra” y “El viaje de Álvaro Rousselot”. De igual manera en “La vida de Anne Moore”, la protagonista se lanza al precipicio deshaciendo y rehaciendo el mismo camino. En este contexto, la presencia del horror revelado en la confrontación con la propia imagen podría figurar como el trauma constante y necesario del individuo bolañiano.

En los cuentos que examinamos a continuación, “Detectives” y “Fotos” incluidos respectivamente en las colecciones *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, el personaje Arturo Belano – simplificadamente señalado en muchos comentarios como el álter ego del autor y discusión demasiado extensa para tratarla aquí – subraya la práctica del nomadismo como una experiencia característica de la actualidad ya sea motivada por convulsiones de orden político, ya sea percibida como un aspecto de movilidad y de exilio voluntario caracterizados en su obra como una necesidad inherente al artista. Esta pintura persistente de lo itinerante adquiere en su narrativa una funcionalidad estética de traslación y traslaticia. La primera, muy en línea con los rasgos de una posmodernidad global en la cual se desdibujan las nociones de frontera. La segunda, como identificación con una desenfadada portabilidad de los significantes de sus textos. En “Putas asesinas” y “El retorno” se percibe una expansión de esa idea de esfera rota en la cual el sentido de lo errante se resuelve como metáfora de un viaje existencial entre vida y muerte. El primero de estos relatos trata de un caso extremo de sadismo que posiblemente provocará la ejecución del compañero de aventuras sexuales, en tanto que el segundo narra el caso de un famoso modisto francés homosexual y necrófilo para cuya recreación se acude a la sátira de la película *The Ghost* (Jerry Zucker, 1990).

“Detectives” – construido por medio de un diálogo discordante entre dos policías mientras viajan – trata directamente del golpe de Pinochet en Chile, enfatizando sus efectos en las relaciones interpersonales. Valga señalar la fluidez entre las fronteras de la realidad y la ficción que las hace indiscernibles con respecto a algunas reminiscencias del autor: “Y tuve mucha suerte. Me sacaron de la cárcel dos policías que habían sido compañeros míos en el liceo, a los quince años” (*Bolaño por sí mismo* 108). Por otra parte, se percibe una desmitificación de la culpabilidad⁵ al extenderse a todos en una extrapolación comprendida más cabalmente desde una perspectiva derridiana que une la responsabilidad a la cultura de la muerte y la disparidad entre el deber y la ética.⁶ Tal disparidad desbarata la mitificación de matar o morir por la patria como un acto heroico en la medida que al cumplir su deber con una singularidad absoluta uno tiene que olvidarse de su responsabilidad con todos los otros. Evidentemente, los regímenes autoritarios manipulan esta construcción heroica para justificar la acción de exterminar a los ciudadanos que califican como sus enemigos. Esto puede aplicarse a la elaboración del concepto de patriotismo en la medida que el diálogo que estructura el relato, fundado en la reminiscencia, cuestiona de igual modo la construcción de identidades nacionales a partir de características aisladas e interpretadas como esenciales de un determinado pueblo. De cierta forma estas cuestiones se relacionan con el terror de comparecencia con la imagen multifacetada de un individuo que no se reconoce al mirarse en un espejo:

Me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esta persona vi a un tipo de unos veinte años pero que aparentaba por lo menos diez años más, barbudo, ojeroso, flaco, que nos miraba por encima de mi hombro, la verdad es que no lo podría asegurar, vi un enjambre de jetas, como si el espejo estuviera roto, aunque bien sabía que no estaba roto [...] volví a mirar al espejo y vi a dos antiguos discípulos, uno con el nudo de la corbata aflojado, un tira de veinte años, y el otro sucio, con el pelo largo, barbudo, en los huesos, y me dije: joder ya la hemos cagado. (*Llamada telefónicas* 133)

Independientemente de los posibles significantes que se desplazan en este texto, desde los signos de extrañamiento, disolución y división hasta los de fragmentación y esquizofrenia del sujeto, persiste el orden simbólico de una ruptura radical contenida en este momento impar que trastorna irrecuperablemente la percepción que el individuo tiene de sí mismo. En otras palabras, lo que se vierte aquí es un sentimiento de pérdida irrecuperable en el cual el sentido de fragmentación y de multiplicidad de la propia imagen no se desvincula de la percepción de separación o de segregación realizada en el cuerpo social. Evidentemente, la despersonalización y desrealización que tienen lugar en esta escena resitúa la indagación sobre la posibilidad de articulación de una identidad ya sea colectiva o individual en un contexto que resalta una vivencia de terror en la cual se borran los referentes temporales y espaciales que pueden conectar al individuo con su entorno. Quizás en el plano colectivo esta pérdida se relacione espacialmente con la tendencia de desaparición de los países – cuya consecuencia más inmediata es el surgimiento del personaje transterrado – a la cual Bolaño alude en una de sus entrevistas: “Todo país, de alguna forma, deja de existir en muchas ocasiones. ... En realidad, los países... aparte de ser, como decía el doctor Johnson, el último refugio de los canallas, son entidades abstractas y pesadas. Y están destinados a desaparecer” (Bolaño por sí mismo 27-8). Indudablemente la presencia en el relato de la desmitificación de los culpables y de la nacionalidad contribuye a esta hipótesis a la cual se adjunta la pérdida de significación del pasado y, consecuentemente la supresión de la historia, en el momento en que el personaje se mira en el espejo.

En el nivel personal toda confrontación con la propia imagen se realiza como un descenso al infierno, configurado paradójicamente por un momento que se desea aplazar aunque se reconozca su inminencia. Este momento se presenta en “Detectives” en la ruptura súbita e irreconciliable entre los dos antiguos compañeros de liceo así como forma parte de la mayoría de los cuentos de *Llamadas telefónicas*, de “Ojo Silva”, “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978”, “Vagabundo en Francia y Bélgica”, “Buba” de *Putas asesinas* y “El viaje Álvaro Rousselot” de *El gaucho insufrible* para citar los ejemplos más notables. La consecuencia de este examen, siempre trágico, puede llevar al suicidio, a la autodestrucción o a la soledad

profundizada por la ruptura de las relaciones interpersonales. En el universo de los cuentos boloñianos todo vínculo interpersonal sólo es posible poéticamente, como es el caso de “Fotos”, relato en que Arturo Belano reaparece perdido y solo en una aldea africana abandonada en la cual mira concomitantemente las fotos de una antología de la poesía francesa, el paisaje natural y los buitres que se aproximan. La conjunción de estas imágenes le despierta reflexiones sobre el deseo, el amor, la literatura y la muerte. Interesa retener aquí la descripción del sentimiento que acomete al personaje en el momento en que hojeando la referida antología topa con la foto de una poeta, la desea y se emociona a punto de sentir “lágrimas en los ojos... por la certeza física de la imagen de Nadia Tuéni que lo mira desde una página del libro y cuya sonrisa petrificada parece desplegarse como cristal en el paisaje que circunda a Belano y que también es de cristal” (*Putas asesinas* 203).

Se observa en la descripción del afecto que la foto de Nadia Tuéni produce en Belano, la reminiscencia de algunas reflexiones de Barthes sobre la fotografía en lo que concierne a la exploración de algunas paradojas presentes en la noción de *punctum* y *noeme* y a las sensaciones que la imagen fotográfica despierta, principalmente en lo que corresponde a su poder de captación o *aprehendimiento*, a su efecto de presencia física, al papel de la luz – obsérvese la referencia al cristal que une la imagen desprendida de la foto y el ambiente circundante – y al éxtasis temporal.⁷ Esta especie de suspensión en el tiempo se realiza en el cuento de Bolaño por una referencia al poeta norteamericano, Gregory Corso, quien encuentra en el presente al objeto de sus amores, una egipcia muerta hace dos mil y quinientos años, en un *flirt* que “es breve como un suspiro en la vastedad del tiempo, pero también el tiempo y su lejana soberanía pueden ser un suspiro” (*Putas asesinas* 205). Toda esta reflexión sobre la imagen y el tiempo incita al protagonista de “Fotos” a pensar en su propia muerte y al mismo tiempo confiere al amor un aura de misterio y de milagro que lo alejan de la mediocridad cotidiana, confiriéndole una posibilidad de un encuentro que se aleja de cualquier orden, real o simbólico. La búsqueda del encuentro en la suspensión del tiempo se puede presentar también como una clave de lectura de “Putas asesinas”: “¿Recuerdas que te dije *tú eres la fotografía?*... Y no entendiste nada, de lo contrario habrías salido corriendo” (123) y de su enigmática conclusión “por fin llegas a la cámara central, y por fin me ves y gritas.... Sólo sé que por fin nos hemos encontrado, y que tú eres el príncipe vehemente y yo soy la princesa inclemente” (*Putas asesinas* 128). Es precisamente esta conexión, de cierta forma lacaniana, entre la posibilidad y lo irreal que marca el amor así como las relaciones interpersonales en los cuentos de Bolaño, en los cuales el encuentro real entre individuos ora se aplaza ora se diluye en una ruptura radical, deshaciendo su posibilidad en relaciones fugaces y fortuitas.

NOTAS

- 1 Todas las traducciones del inglés al español contenidas en las citas de este trabajo son nuestras.
- 2 “A imitación de Borges en su conocida afición a las advertencias de última hora, redacto henchido de vanidad estas líneas, demasiado próximo – quizás – a la gratitud (y la vanidad)” (*Gente al acecho* 187).
- 3 La enorme significación que reviste para Foucault la discusión en torno a la génesis de la expresión sexualidad reside en el estar completamente ligada al surgimiento de una diversa gama no sólo de ciencias sino de lo que él llama “campos de conocimiento”. Señala sobre el tema el pensador francés: “El vocablo [sexualidad] no apareció sino hasta comienzos del siglo diecinueve, un hecho que no debe ser subestimado ni ponderado en exceso... El uso de la palabra se estableció en conexión con otros fenómenos: el desarrollo de diversos campos de conocimiento (que comprendían tanto los mecanismos biológicos de reproducción como las variantes conductuales del individuo y de la sociedad); la creación de un conjunto de normas y reglamentos – en parte tradicionales, en parte nuevos – que encontraron apoyo en instituciones religiosas, judiciales, pedagógicas, y médicas” (*The Use of Pleasure* 3-4).
- 4 El proyecto de Foucault comprendía varios tomos – al menos seis por los resultados que arroja la documentación al respecto – sin embargo, se publicaron sólo los tres anotados en la bibliografía de este trabajo. Un cuarto tomo prácticamente concluido (“Las confesiones de la carne”) no se ha publicado hasta ahora. La desafiante tarea de posibilitar teóricamente una historia de la sexualidad reunía en el historiador, antropólogo y filósofo que había en Foucault el pensador ideal para llevarla a cabo. Por otra parte, es preciso subrayar que Foucault dejó muy en claro lo que él nunca se propuso acometer – pero que pudo haberse malinterpretado – fue una historia de conductas sexuales o de sus representaciones ya como clasificación y categorización ya como narratividad histórica: “Lo que planeé... fue una historia de la experiencia de la sexualidad, donde la palabra experiencia debe entenderse como la correlación entre campos de conocimiento, tipos de normatividad, y formas de subjetividad en una cultura en particular” (*The Use of Pleasure* 4).
- 5 Patricia Espinosa, ya había notado una desmitificación de los culpables en este cuento, señalando además una relación intertextual del mismo con el poema “Los compadres” de Nicanor Parra (27).
- 6 Derrida articula esta paradoja de la siguiente manera: “No puedo responder ni al llamado, ni al pedido, ni la obligación, ni siquiera al amor de otro sin sacrificar al otro otro, los otros otros”.
- 7 Barthes define *punctum* como un elemento perturbador que emerge desde la superficie de la foto alcanzando a quien la mira como una flecha que lo atraviesa, hiere y envenena (27). Barthes también arguye que el descubrimiento científico de la sensibilidad del halógeno de plata a la luz contribuye a esta especie de química que emana del referente de la fotografía hacia la mirada de su espectador: “De un cuerpo real, que estuvo allá, proceden radiaciones que en última instancia me tocan a mí... una especie de cordón umbilical conecta el cuerpo de lo fotografiado a mi mirada: la luz, considerada impalpable, es aquí un *medium* carnal”.

OBRAS CITADAS

- Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- _____. *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- _____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- _____. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Traducción de Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Collyer, Jaime. *Gente al acecho*. Santiago, Chile: Editorial Planeta, 1992.
- _____. *La bestia en casa*. Santiago, Chile, Alfaguara, 1998.
- _____. *La voz del amo*. Santiago, Chile: Editorial Planeta, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Traducción de Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2005.
- Derrida, Jacques. *The Gift of Death*. Traducción de David Wills. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- _____. *La diseminación*. Traducción de José María Arancibia. Tercera edición. Madrid: Fundamentos, 2007.
- Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago, Chile: FRASIS Editores, 2003.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol. I. Traducción de Robert Hurley. New York: Random, 1990.
- _____. *The History of Sexuality: The Use of Pleasure*. Vol. II. Traducción de Robert Hurley. New York: Random, 1990.
- Iturra, Carlos. *Otros cuentos*. Santiago, Chile: Pehuén Editores, 1987.
- _____. *Paisaje masculino*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 1998.
- _____. *Pretérito presente*. Santiago, Chile: Catalonia, 2004.
- _____. *Para leer antes de tocar fondo. Cuentos brevísimos*. Santiago, Chile: Catalonia, 2007.
- _____. *Crimen y perdón*. Santiago, Chile: Catalonia, 2008.
- Jameson, Frederick. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism*. Durham, NC.: Duke University Press, 1991.
- _____. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998.
- Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge*. Traducción de Bruce Fink. New York: Norton, 1999.
- _____. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Traducción de Dennis Porter. New York: Norton, 1997.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

_____. *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford, California: Stanford University Press, 1991.

Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lying in a Non-Moral Sense". Traducción de Ronald Speirs. En Vincent B. Leitch, ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: London, 2001. pp. 874-884.

Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness. A Phenomenological Essay on Ontology*. New York: Washington Square Press, 1992.

Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. Nueva York: Picador USA & Farrar, Straus and Giroux, 2002.