

WRITING THE SELF:
THE POLITICS OF SECRECY AND PARANOIA IN LATIN AMERICA
(1963-2003)

A Dissertation
Presented to the Faculty of the Graduate School
of Cornell University
In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

by
Félix Miguel Rosario Ortiz
August, 2022

© 2022 Félix Miguel Rosario Ortiz

WRITING THE SELF:
THE POLITICS OF SECRECY AND PARANOIA IN LATIN AMERICA
(1963-2003)

Félix Miguel Rosario Ortiz, Ph. D.
Cornell University 2022

What role has paranoia and personal writing played in modern history? Unforeseen events, such as World Wars, the clash between Communism and Capitalism, the growth of media, a global pandemic, among others, have marked our times. It is not surprising that paranoia has become an element of everyday life in times that, according to Fredric Jameson, are anti-theoretical and anti-intellectual (267). This view allows us to venture that being contemporary implies being paranoid or, at least, accepting paranoia in the structuring of everyday life.

By articulating different theories and concepts of the construction of a self-image and testimonial narrative, this work focuses on Caribbean and Southern Cone literature produced from 1960 to the beginning of the twenty-first century. What I am proposing is the possibility of rereading the Latin American canon from a paranoid perspective, considering that this outburst of paranoid subjectivity is seen in foundational texts. In that sense, my research revolves around paranoia not as a state but as a new way of reading power dynamics, the role of secrecy and truth, and the limits of the autobiographical genre in Cuba, Argentina, and Puerto Rico.

Paranoia is a tool for reading the dynamics of power that proposes to see these interactions from a historiographic perspective. Columbus' gaze upon setting foot in the West Indies predicts the foundation of the history of America: "a history of betrayals, uprisings, desertions, conspiracies, mutinies, coups d'état; all dominated by infinite ambition, abuse, desperation, pride and envy" (Arenas 116). The authors to be studied throughout this dissertation forge their idea of paranoia based on the harassment coming from the geopolitics of the state and that falls on the social body, or as a speculation from the confrontation of the state. These aspects are more than visible in the foundational texts of Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, and José Enrique Rodó. These three thinkers coagulate the first anguished conceptions of a Latin American territory that was under development and under threat.

Paranoia is conceived as a historical emotion (Boym 7) with which one seeks to understand the world. The definition of paranoia proposed in this research arises, in part, from how theorists such as Svetlana Boym, Timothy Melley, and Sianne Ngai understand paranoia; either as "rational delusion", "interpretative disorder" or "normative state of affairs", respectively. The warlike, socio-political, and technological contingencies of the twentieth century have undoubtedly acted as external and internal forces designed to impact the imaginary of the population, blurring the distinction between irrationality and rationality. Due to the aforementioned indistinction and the quality of celerity that characterizes our days, paranoia leaves the "clinical discourse" to infiltrate into political and legal ideas (Zoja 275). Dominated by a rational delusion, the paranoid subject scrutinizes his reality, starting from questionable premises in order to create a subversive and private project.

The paranoid procedure makes the subjects studied suppress their moral beliefs for what they consider a greater good. Suppression that implies a fear or dread about the psyche that seems to lead to the emergence of autobiography and confession as concepts that coexist with the diary, biography, and memoirs. These scriptural practices have been linked to truth and to the incorruptible figuration of a subject by having privileged access to the subject's life. Behind these conventions of the writing of the self as discursive genres, it was ignored that although a documentary purpose was intended, there were also other aesthetic and even cathartic aims. As a result, it is not unreasonable to affirm that in every paranoid and personal text there are pretensions of verisimilitude, condemnation, revelation, resistance, persuasion, the creation of atmospheres, as well as messianic visions and narcissistic intentions. It is under these reflexive agreements that the narrators of each of the works to be discussed make use of introspection and a questionable commitment to truth.

My dissertation begins with the implicit threats and conditions of constant vigilance in the context of a pre-revolutionary Cuba in *Pequeñas maniobras* (1963) by Virgilio Piñera. A novel that is a transparent representation of fear in its purest sense, with a protagonist who never explains why is he always running away. His paranoid inclination is a message that the Piñerian universe wishes to convey: threats are ubiquitous. Frequently, the narrator will give the sensation of being a subject without a clear biography (even though the progression of the novel proves otherwise).

However, these narrative facts serve as an excuse to represent his fear. The author of *Pequeñas maniobras* believes that, within the trap (real or not), things also happen that go beyond the forcefulness of the macabre and the contradictions of the personality.

Likewise, in Piñera, the role of the conventional detective is destabilized to rethink the notions of crime and confession.

The second chapter is devoted to “Nombre falso” (1975) and “Prisión perpetua” (1988), where Ricardo Piglia employs characteristics of the crime fiction genre to rethink the role of truth and secrecy in our societies. In both short novels, the narrator demands a suspicious reader, capable of identifying the instances in which the official story can be distorted. In this way, the main character seeks to revise all the reproductions of the experiences associated with the act of storytelling and of narration itself. Through memory and anecdotal recourses, art and life turn out to be a great mystery to be explored and intervened by the protagonists. In the first novel, both Piglia and the rest of the characters twist the truth in order not to reveal a secret that could transform the Argentine literary tradition. In the second novel, the autobiography of a biographer is transformed as well as the reflection on how to make a new literature from the reading of the archive and the practice of plagiarism.

In the third chapter I compare how Puerto Rico has become an imperial laboratory under U.S. colonial control with the examples proposed in “Relato del piloto que dijo adiós con la mano” (2003) by Pedro Cabiya. Through a complex system of narrative instances, the main story is presented as a letter written by an American pilot who, during a flight to the Roosevelt Roads military base in 1913, suffers an accident and ends up in a village at the interior of the island. As a result of his injuries, the pilot stays in the village, but he soon discovers some strange tests carried out by living beings of extraterrestrial appearance on a group of women. The tests comprised measuring the body of the “volunteers” to produce clones. The pilot

concludes that because of the instruments that the alleged aliens possessed, they “must be North Americans”. In an article entitled “Imperial Laboratories”, José Quiroga establishes that the Caribbean continues to operate as a laboratory where metropolitan power is constantly reinvented. With that in mind, what were the author’s intentions when presenting these scientific practices to which Puerto Rican women were subjected? To what extent does Cabiya rewrite the past? Should his work be considered an alternate and unofficial history?

The fourth chapter establishes how memory and testimony compose what I called a “paranoid archive”—an archive that, I propose, simultaneously discloses and hides various truths—in *Boarding Home* (1987) by Guillermo Rosales. The novel draws on the experiences of Guillermo Rosales, who lived in multiple halfway houses. It is possible that much of the viscerally disturbing descriptions he attains are due to his condition of first-hand witness. The biographical association between the historical author and William Figueras, the main character, is the result of certain agreements on credibility demanded by personal writing and fiction that balance the episodic circularity of the novel as an achievement at the structural level but also as a trap for both identities. With the ruins of his memory, a new personal and expiatory narrative is constructed that depends on questionable sources, such as dreams or hallucinations. In the text, Rosales fulfills the function of history and Figueras the function of the archive. The first paranoid signs are provided by the patients in the asylum, and serve as a prelude to the paranoid display that Figueras will exhibit throughout the novel. In this way, the historical author regarding his character, the hatching between both glimpses of life, and the diaristic function that materializes through the narration of

dreams, are samples of the unofficial that attempts to become a counter-archive.

From the Southern Cone to the Caribbean, this research proposes other ways of understanding the relationship between the formation of national and individual identity, as well as the role of literature as an archive of national trauma. Given the proliferation of information, fears, and uncertainties, the writing processes of these paranoid subjects is associated with the willingness to explore their unresolved traumas and the continuous manifestations of violence in the Americas. Thinking about the human-made nature of conspiracies, and then reading the works as expecting those conspiracies, can expose how the personal writing is used as a form of resistance, a declaration of principles, and the starting point for the exhibition of a certain morality.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Félix Miguel Rosario Ortiz holds a BA in Hispanic Studies at the University of Puerto Rico, Rio Piedras Campus, and a M.A. in Spanish and Portuguese at Cornell University. His scholarly interests are modern and contemporary Latin American literature, poetry and poetics, Caribbean studies, and popular culture.

A mis educadores.

ACKNOWLEDGMENTS

This dissertation would not exist without the support and guidance of many people.

First, I would like to express my profound gratitude to the members of my committee:

Edmundo Paz Soldán for his mentorship and patience during all these years, Shawn McDaniel for his kindness and sense of humor, and Irina Troconis for her rigor and for convincing me that my work was worthwhile.

To Álvaro Garrote Pascual, who made this long road more bearable. To Vinh Phạm, Marc Kohlbry, and Hannah Cole for the generosity of their friendship.

To Gloriana Ruiz López, who always helped me when I felt everything was falling apart.

To my family: Ovidio Rosario Pagán, Eufemia Ortiz Cruz, Johanna Rosario Ortiz, and Johamy Santiago Rosario, for their unconditional love.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1 MATERIALIZACIÓN DEL MIEDO EN <i>PEQUEÑAS MANIOBRAS</i> DE VIRGILIO PIÑERA	38
CAPÍTULO 2 TRANSLITERACIÓN DE LA MEMORIA EN “NOMBRE FALSO” DE RICARDO PIGLIA RECLUSIÓN Y REPRODUCCIÓN DEL YO EN “PRISIÓN PERPETUA” DE RICARDO PIGLIA	85
CAPÍTULO 3 ESPACIOS, ESPECIES Y ESPECTROS: REESCRITURA Y REVISIONISMO HISTÓRICO EN “RELATO DEL PILOTO QUE DIJO ADIÓS CON LA MANO” DE PEDRO CABIYA	126
CAPÍTULO 4 FORMAS DEL ARCHIVO ONÍRICO: EL DIARIO ÍNTIMO EN <i>BOARDING HOME</i> DE GUILLERMO ROSALES	171
CONCLUSIÓN	202
REFERENCIAS	207

INTRODUCCIÓN

I- Orígenes

A pesar de que la palabra *paranoia* proviene del griego antiguo (y significa “fuera de la mente” o “pensamiento que va más allá”), no fue hasta el siglo diecinueve que la psiquiatría alemana problematizó e incorporó este aparente desorden mental en sus debates. Sin embargo, la expansión que dicho desorden ha ido experimentado hasta nuestros tiempos permite concebir la paranoia como una “emoción histórica” (Svetlana Boym 7) con la que se procura comprender el mundo. En ese sentido, lo que interesa es entender los modos de lectura y escritura que posibilita la paranoia y cómo en la manifestación de esta se da una lucha de resistencia y revelación de la verdad. Hay tres definiciones que orientan adecuadamente la ruta de esta investigación.¹ En *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym comenta que

paranoia has been described as a “rational delusion.” The rational quality of delusion is very important; every element and detail makes sense within a closed system that is based on a delusionary premise. In Freud’s description, paranoia is a fixation on oneself and a progressive exclusion of the external world through the mechanism of projection (362).

De inmediato, llama la atención la asociación de conceptos aparentemente contradictorios como son lo racional y lo ilusorio, así como la idea de un sistema cerrado, en el que solo se contribuye y nunca distribuye. Es decir, que el sujeto

¹ Si bien Sigmund Freud fue uno de los primeros en hablar sobre paranoia (véase *The Schreber Case*, en donde lee e interpreta el diario de su paciente, el cual sufre de delirios paranoicos por una supuesta represión homosexual), su entendimiento de esta como una enfermedad propia de homosexuales es teóricamente imperfecta y científicamente inactual.

dominado por un delirio racional escudriña su realidad partiendo de premisas cuestionables con el fin de recrear un proyecto expresivo más que comunicativo (ya que no hay aspiración de hacerlo circular). De esa manera, su proyecto cumple, quizá, una función vagamente catártica y, sobre todo, una exhibición pensada para la satisfacción personal y para la desconexión con el resto. Por su parte, en *Empire of Conspiracy*, Timothy Melley comenta que

[p]aranoia is an interpretive disorder that revolves around questions of control and manipulation. It is often defined as a condition in which one has delusions of grandeur or an unfounded feeling of persecution, or both. Understood less judgmentally, it is a condition in which one's interpretations seem unfounded or abnormal to an interpretive community (16-17).

Entonces, ¿la paranoia es un sistema cerrado o un desorden interpretativo en relación a una comunidad incapaz de entender un mensaje esquivo? ¿Cuál es la intención del paranoico (si alguna)?, ¿controlar y manipular o cuestionar los poderes que controlan y manipulan? A estas preguntas, el escritor y académico Luis Othoniel Rosa principia una respuesta argumentando que

[e]l paranoico imagina una causalidad donde se dice que no la hay. Las teorías de la conspiración son las gemelas de la utopía. El paranoico simplemente pertenece a un universo más grande que éste y que a su vez contiene al nuestro. Puede ver fuerzas y movimientos tan enormes que para el ojo común son sólo azares. Pertenece a unas escalas del multiverso fractal más grande que las nuestras, por eso puede ver relaciones y conexiones (sic) donde nosotros vemos coincidencias (s/p).

No es de extrañar que la experiencia paranoica “has become a normative state of affairs” (Ngai 301) en un tiempo que, de acuerdo con Fredric Jameson, es antiteórico y antiintelectual (267). Estas apreciaciones permiten aventurar un primer punto de partida: ser contemporáneo implica ser paranoico o, cuando menos, aceptar

la paranoia en la estructuración de sentimientos cotidianos. De hecho, Giorgio

Agamben en “¿Qué es lo contemporáneo?” declara que

[p]ertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo (s/p).

Partiendo de esa premisa, el filósofo italiano establece una relación entre la contemporaneidad y la relación de desfasaje y anacronismo que se experimenta al mantener una singular relación con el tiempo. A su juicio, el individuo contemporáneo se ve en la obligación de escribir de su tiempo sin que ello signifique un concierto con el orden establecido de las cosas; este, más bien, ejecuta una suerte de estudio de la realidad basado en lo pasado (historia) y lo visionario (adivinación). Con el escrutinio del tiempo también se produce una indagación en el Yo que remite a una escritura desde la imprecisión, ya que encierra el espíritu de la época, tanto así como sus vicios.

Aunque imperfecto (por su desvío irracional), el saber paranoico es un legado intelectual que provee —más que una opción determinante y final— una poética de la subversión, así como una discusión liberadora en la que el marginado² suma su voz. Ante la necesidad del Estado por controlar las fuerzas enunciativas para afianzar su biopoder, estos individuos extienden una representación e interpretación de la realidad mediante una escritura secreta concebida como arma contestataria que, entre otras cosas, desordena los aspectos de la vida humana según lo acordado por la biopolítica. Dicho de otro modo, el biopoder en su aplicación e impacto no consigue gobernar ni

² En esta investigación, el término *marginado* incluye al sujeto paranoico en su amplio espectro.

inspeccionar la escritura secreta del marginado porque esta es una memoria artificial protegida por su alienación y su carácter confidencial. A pesar de que el marginado experimenta una profunda desregulación en su ser, el diario íntimo se convierte en una suerte de tratado en contra de la racionalidad política, en donde se prescribe un sistema de incumplimiento como respuesta al aparato de creencias estériles y opresivas que el Estado promueve. En *The Borders of Dominicanidad: Race, Nation, and Archives of Contradiction*, Lorgia García-Peña señala que

[t]he stories and histories upheld by nations and their dominant archive create marginality through acts of exclusion, violence, and silencing. Though these official stories of exclusion are influential in bordering the nation and shaping national identity [...] they are always contested, negotiated, and even redefined through *contra-dictions* (3).

Los marginados no se deben a la nación, algunos no participan o participan mínimamente de las dinámicas económicas y en muchos casos representan una primera amenaza para los gobiernos porque no repiten las versiones oficiales ni las reproducen con sus actos y hasta desbaratan estos relatos de la nación al contradecirlos ofreciendo sus verdades alternativas (verdades que no pueden ser controladas o manipuladas por nadie más que ellos).

Por consiguiente, el género paranoico es una posible aproximación sociocultural desde la que un individuo establece su visión de mundo basada en intermitentes delirios interpretativos. El paranoico lucha contra sus impulsos y sus contradicciones, pues tras crear un sistema de códigos cerrados se cuestiona si debe o no comunicar sus apreciaciones a comunidades incapaces de comprenderlo. Por lo tanto, el género paranoico es utópico y fallido (reimagina futuros a los que el paranoico no accede), mesiánico y narcisista (el paranoico piensa que es el único en

percatarse de las conexiones), inactual y visionario (como no concurre con el estado de cosas es quien mejor puede analizar su época); siempre preconice futuros en donde su verdad es acogida y procesada por la sociedad. Con todo y que procura una reestructuración del mundo, el comunicador del género paranoico nunca se beneficia de sus planes; tampoco hay en él un ánimo completamente revolucionario y protagónico, sino que articula desde su desagrado o su temor unas primeras claves para la resistencia, pero no llega a la revolución (no acaba por convencer a la masa y sus esfuerzos iniciales, por sí solos, no amenazan a las instituciones en el poder). Por otra parte, la creación escrituraria del género consiste de una combinación entre la teoría de conspiración y la carga testimonial. Aunque convive o se acerca a la autobiografía y al género policial (por involucrarse en búsquedas dilucidadoras), nunca trata directamente del autor histórico ni tiene como aspiración última el hallazgo del cadáver, la resolución del crimen o el ajusticiamiento. Más bien es un género moral que examina el bien y el mal, mientras realiza una construcción del Yo e interviene, interpreta, propone o descarta las condiciones de su tiempo. Por ende, el narrador de este tipo de obras transita del *no saber* al *saber irracional* y se compromete a tal punto con la elaboración de verdades alternativas que el azar casi es abolido.

Con hacer un repaso por el siglo veinte se puede notar cómo este fue un período esencial para la popularización de la paranoia por imprevistos como las guerras mundiales, el nazismo, la bomba atómica y sus repercusiones, la guerra fría y el enfrentamiento tácito del comunismo y el capitalismo, el crecimiento de los medios de comunicación, el desarrollo de la tecnología, el terrorismo, entre otros. Sin duda, este conjunto de fuerzas tanto externas como internas están destinadas a impactar el

imaginario de la población haciendo difusa la distinción entre irracionalidad y racionalidad. Como consecuencia, los modelos de pensamiento están siendo constantemente reconstruidos; más allá de resignificar el evento y de entender la naturaleza de este, la consecución irrefrenable del caos imposibilita el estudio detenido del accidente como hecho ético y estético. Dicho de otro modo, la revisión minuciosa y desapasionada del acontecer lineal. Frente a la imposibilidad de revisión detallada, se suma la celeridad, no de eventos, sino de constancia de eventos: cualquier suceso de la cotidianidad podría agarrar tracción hasta conseguir categoría de viralidad. Esta noción epidémica se define en la colectividad como un agente externo que trasciende las interpretaciones tradicionales de la paranoia; en este punto no se trata de la perturbación en estado de delirio (y martirio) en el que se asocia esta condición como un padecimiento mental. En *Paranoia: The Madness that Makes History*, Luigi Zoja establece que “with the ending of the twentieth century and the dawn of the twenty-first, paranoia has escaped from clinical discourse and is rarely pointed out as a danger because it has pervasively infiltrated everyday speech. In an unconscious and indirect way, it has corrupted many ideas of politics and justice” (275). Si vivimos en tiempos de intolerancia, crisis y desigualdad, la paranoia y el género paranoico destapan otros tipos de conocimiento que, primero, nos permite replantearnos de qué manera se organiza el poder y cómo enfrentarlo, además de que ayuda a columbrar la desmantelación o la obsolescencia de los sistemas de opresión al yuxtaponer las versiones oficiales con los discursos que los ponen en duda.

Ante esta proliferación de información, de miedos y, finalmente, de incertidumbres, se crea el pensamiento engañoso o la sensibilidad paranoica. En la

actualidad, todo es alcanzable por la luz, todo está a segundos de una *captura*, a segundos de ser difundido, extendido, extenuado. Todo lleva a cierta abolición del secreto. La producción del caos no entiende de fatigas, y prescinde de autor y autoridad; vale más la información que el filtro. De esa manera, según Zoja “paranoia is disguised as life—in its seeming normality, the way it merges with everyday life—but it is not life [...] It puts on an act, the better to strike anyone who lowers their guard” (266). Dicha asunción de espectacularización y especulación deviene en proceder paranoico por un grupo que es capaz, casi inconscientemente, de suprimir sus creencias morales por lo que estima un bien mayor (o, peor aún, que su sentido de justicia le hace creer incapaz de llevar a cabo cualquier acto cifrado de maldad). Sobre esta normalización, Zoja nuevamente apunta que “individual paranoia often originates from a just passion (or from a passion of justice) [...] mass paranoia is a question not of passions but of enthusiasms. Real passion is capable of long-term planning and great self-discipline [but all you need is] enthusiasm, [a] moment of strong positive adherence to something that seems a vision of future” (282-3).

Si bien la paranoia ha sido explorada principalmente desde la psicología y las ciencias sociales—tanto en revisiones clínicas como en observaciones del estilo paranoico en la política—, por medio de un avance interdisciplinario que echa mano de aspectos históricos, lingüísticos, antropológicos, y, sobre todo, literarios, esta investigación contribuye a los estudios de análisis de discurso desde una perspectiva deconstructivista para la que es igual de importante entender la literatura mediante la examinación de un texto en particular como también de la evaluación de todo su contexto. Con este trabajo, se demostrará si el diario íntimo tiene como objetivo un

valor didáctico o si, por el contrario, la elaboración de las escrituras personales únicamente consigue vanas perpetuaciones de la angustia.

II- Continentalización de la paranoia

Tanto se ha hablado de la mirada mítica que Colón adquiere al pasear la vista por el territorio que se abrió ante sí que, a partir de esa henchida e hinchada visión, se han asociado las descripciones algo fantásticas que comparte en su diario con las exuberancias que innegablemente exhibe la literatura del boom latinoamericano del siglo veinte. Si bien el cuadro paranoico no pertenece exclusivamente al individuo occidental, Reinaldo Arenas, hablando desde su experiencia de perseguido (pero también de paranoico), ha logrado sintetizar la historia del acoso en el continente americano:

Nuestra historia es una historia de traiciones, alzamientos, deserciones, conspiraciones, motines, golpes de estado; todo dominado por la infinita ambición, por el abuso, por la desesperación, la soberbia y la envidia. Hasta Cristóbal Colón, ya en el tercer viaje, después de haber descubierto toda la América, regresa a España encadenado. Dos actitudes, dos personalidades, parecen siempre estar en contienda en nuestra historia: la de los incesantes rebeldes amantes de la libertad y, por tanto, de la creación y el experimento; y la de los oportunistas y demagogos, amantes siempre del poder y, por lo tanto, practicantes del dogma y del crimen y de las ambiciones más mezquinas [...] siempre los mismos discursos [...] asfixiando el ritmo de la poesía o de la vida (116).

Arenas en su autobiografía *Antes que anochezca* habla de Cuba como quien habla de América entera al esbozar que el germen de la paranoia se encuentra en las coordenadas de esta región, por lo que la persecución le tocará a todo aquel que entre

en contacto con el territorio maldito. Con esta concepción de historia extraoficial, se insinúa que el acoso es ineludible y que está codificado en la genética del cuerpo social.

Por otro lado, los esfuerzos de Ricardo Piglia han estado más concentrados en torno de las manifestaciones de la especulación en la literatura. En *Teoría del complot*, este señala que “el complot supone una conjura y es ilegal porque es secreto; su amenaza implícita no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización” (9). A su vez, en “La ficción paranoica”, enfatiza en cómo, tras el nacimiento del género policial y más específicamente la figura del detective, los procesos narrativos se interesan más que nunca por la investigación y el paso del desconocimiento al conocimiento, lo que convierte al detective en una especie de figura social enfrentada a la monstruosidad del Estado (227).

Partiendo del surgimiento del género policial y la publicación del *Facundo* por Domingo Faustino Sarmiento en 1845, Ricardo Piglia desglosa las motivaciones de la ficción paranoica que se pueden resumir en dos puntos: la idea de la amenaza (la conciencia paranoica) y la idea del delirio interpretativo (232). Si hay un enemigo que persigue o una conspiración que se conoce y atormenta se debe a que el paranoico ha abolido, no el secreto, pero sí el azar. Bajo estas condiciones de revelación y riesgo es que la cultura literaria de Latinoamérica comienza a elaborarse. Desde la advertencia del autor en el *Facundo*, Sarmiento reconoce que algunos de los hechos referidos en su libro pueden ser históricamente inexactos, que la obra fue hecha de prisa y sustentada por recuerdos personales o anécdotas de terceros. En cierta medida, estos comentarios

prologan toda una literatura latinoamericana por venir. La reflexión que el ideólogo argentino efectúa en torno de la utilización de la palabra como código que se abre ante el civil y se cierra ante el bárbaro, inicia una tradición que llega a nuestros días. Se trata de una literatura fundacional con perspectiva paranoica que indaga en la crisis del sentido. Lo que ya insinuaba Sarmiento poco después lo explicitaría José Martí y José Enrique Rodó. En el caso del primero, basta ver cómo en *Nuestra América* (1891), más allá de los temas en torno de la unión y soberanía americana o el llamado a la lucha independentista, el cubano avisa sobre la amenaza de Estados Unidos (“el gigante de siete leguas”, “el pulpo”, “el desdén del vecino formidable”, etc.). Si bien Martí acierta en mucho del diagnóstico imperial estadounidense, la reiteración de los peligros a lo largo del ensayo hace de *Nuestra América* uno de los primeros textos de esa tradición paranoica. Pese a que en él se discute el antiimperialismo, un ideario panamericanista, la defensa de los marginados, el pacifismo universalista o la modernización, en lo que más recae Martí es en que la independencia latinoamericana ya no está amenazada por metrópolis ibéricas conocidas, sino por la rivalidad de las nuevas potencias europeas y, sobre todo, por Estados Unidos. Ante ese escenario, el cubano, en un arranque que, aunque bien sostenido, no deja de resultar algo mesiánico, pormenoriza en la importancia de desarrollar una identidad nacional y de arrancarse cualquier señal de cobardía con el fin de defender lo que se considera propio. Este mensaje se retoma en el breve prólogo a sus *Versos sencillos* del mismo año, en el que aprovecha para reaccionar acerca de la Conferencia Internacional Americana donde, entre otras cosas, Estados Unidos propuso su moneda para toda América. Teniendo en cuenta que todo esto se da en medio del contexto de la guerra hispano-cubano-

americana, Martí prevé la invasión estadounidense, por lo que declara que “pude confirmar la cautela y el brío de nuestros pueblos, y el horror y la vergüenza en que me tuvo el temor legítimo de que pudiéramos los cubanos, con manos parricidas, ayudar el plan insensato de apartar a Cuba, para bien único de un nuevo amo disimulado” (12). El pensador cubano se ve obligado a hacer una pausa política a causa de una enfermedad que lo obligó a distanciarse temporariamente y, sin embargo, no se detiene del todo; más bien se dedica a la preparación de ese poemario en una suerte de escritura enferma (dada su condición) y hasta nerviosa (si consideramos el manejo magistral de la oración larga y la oración breve que se presenta en la ensayística de Martí). Tales inquietudes no mueren con el cubano. En el *Ariel* (1900) de Rodó, no tan solo reaparece la dicotomía *civilización y barbarie*, sino que también denuncia la “nordomanía” —esa atracción por Norteamérica y su materialismo— y los efectos adversos del utilitarismo sobre el espíritu democrático y latinoamericano.

Ahora bien, si en la obra de estos tres pensadores se coagulaban las primeras concepciones angustiosas de un territorio que, a la misma vez, está en formación y en riesgo, ¿cómo consigue el germen paranoico transmitirse y posarse en generaciones futuras? Habría, entonces, que preguntarse qué tecnologías culturales facilitan la conservación de un temor primigenio y qué estilo o subgénero literario sería el más apto para comunicarlo.

Al enfrentar los elementos de paranoia —como “pensamiento que va más allá”— con complot —siguiendo la definición de Piglia—, el resultado sugiere la existencia de un sinnúmero de instituciones mediadas profundamente por la sospecha. Más que precisar a estos conjuntos de individuos que persiguen un mismo fin, el

interés del trabajo corriente aspira a determinar los mecanismos de representación paranoica en la literatura latinoamericana. Con tal de perfilar esta posibilidad, Piglia socorre al conectar subtexto y texto argumentando que “el relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza. De hecho, podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda” (10). A partir de este punto, el pensador argentino presenta una serie de contraposiciones con las que hace entender que “la paranoia, antes de volverse clínica, es una salida de la crisis del sentido” (10).

Si bien Luigi Zoja reflexiona sobre la paranoia y cómo esta puede propagarse con facilidad alrededor de un grupo cualquiera gracias a un líder que concilie engaño e ilusión, Piglia da un paso atrás y prefiere asociar *Estado y complot*. Para este, antes de que la entidad confabuladora busque convertir a una masa anónima en adeptos potenciales, primero el Estado debe poner a correr algún acuerdo secreto y luego tiene que aparecer un sujeto privado que, por variados motivos, descubra este proyecto mayúsculo. Aunque los dos parten de las políticas de Estado, Zoja profundiza en el sometimiento popular mientras que Piglia indica que “el complot implica la idea de revolución” (11). Si Zoja parece hablar de una reacción paranoica con pocos o ningún detractor y trata el estado de delirio como un asunto epidémico con el que la organización del poder se aprovecha para disponer de sus objetivos, Ricardo Piglia se juega la carta a favor del insurrecto que es a quien le ha sido destinada la información clasificada y, por ende, será la figura a cargo del movimiento contestatario (de llegar a fraguarse alguno). No obstante, las atenciones de ambos intelectuales carecen de un

puente que ponga en contacto al sujeto privado con la masa en riesgo de ser persuadida por la regencia conspiradora. A fin de cuentas, con esta investigación se arrojará luz en cuanto al comportamiento del sujeto privado cuando descubre cualquier tipo de confabulación, en sus respectivos sistemas de exégesis, en la sacralización de esa escritura personal —que es, a su vez, un texto de intriga— y, finalmente, en sus atentados de revelar la información ya decodificada.

III- Archivación de la paranoia: confesión, memoria, autobiografía y diario íntimo

A pesar de que es difícil precisar por qué un individuo, en principio, decide hacer revisión de su vida, es probable que una de las razones sea el miedo. Miedo por la cercanía a la muerte, miedo porque la historia suya y de su pueblo pueda caer en el olvido, miedo por quedar retratado en la historia como un malhechor. Este control que ejerce el temor sobre la psique de un supuesto individuo parece conducir al surgimiento de la autobiografía y a un subgénero que se practica desde la antigüedad. Paul Wilkes, en su libro *The Art of Confession*, indica que la confesión beneficia, en la mayoría de los casos, al que confiesa y que este acto es esencial dentro de la estabilidad de la salud mental, ya que en el acto explicativo y de revelación se libera la ansiedad asociada al encerramiento que exige la naturaleza del secreto (xi). Con las *Confesiones* de San Agustín, el ejercicio autobiográfico se afianza dentro de la producción cultural de Occidente como una forma de explorar la relación de uno en el tiempo. San Agustín, por ejemplo, utiliza esta plataforma para comparar su pasado pecaminoso y presentar su nueva vida, la transformación moral bajo la que empieza a

regir sus acciones. Desde entonces, la práctica de la apología, la confesión literaria, las memorias, el diario íntimo, la biografía y la autobiografía han sido puestas en práctica por un sinnúmero de autores. Sin embargo, no es hasta finales del siglo dieciocho que el término *autobiografía* es acuñado. Su aparición también coincide con la publicación de otro libro de corte autobiográfico esencial para la cultura occidental: *Las confesiones de Jean-Jacques Rousseau*. De acuerdo con Alex Mata Pons, “Rousseau [...] inventó una nueva forma cultural: una literatura antiliteraria que abrió un inédito y sincero canal de comunicación entre dos seres solitarios, el autor y el lector” (15).

Desde entonces, estas prácticas escriturarias han sido vinculadas con la verdad y con la figuración incorruptible de un sujeto al contar con un acceso privilegiado a la vida de este. Tras estas convenciones de la escritura del Yo como géneros discursivos se ignoraba que a pesar de que se pretendía una finalidad documental, había también otros afanes estéticos y hasta catárticos. Además, no parecía tenerse en consideración que la noción de honestidad varía entre muchos individuos o que la memoria tiende a modificar los eventos del pasado, entendiendo que la escritura autobiográfica posibilita que uno pueda crearse a sí mismo por medio de una representación del Yo a conveniencia que subraya ciertos momentos con tal de probar algún punto en concreto. Narración confiable o no, para que esto funcione debe existir un acuerdo entre emisor y receptor. En *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Philippe Lejeune señala que para crear una autobiografía, el autor pacta con sus lectores y promete dar cuentas detalladas de su vida y nada más que de su vida. Tal énfasis en la vida individual y en la historia de una personalidad no cancela que en la autobiografía se manifieste, a ratos, unas circunstancias mayores a la experiencia individual y que a pesar del

estatuto de verdad que se supone que opere en la relación autor-lector (en donde el primero no debe inventar nada) habrá un nivel de indeterminación que no consolida lo expuesto como algo enteramente ficticio o verosímil. Esta es una de las complejidades de los textos a discutir, pues por más que un narrador no se sienta comprometido con hacer una traducción de la realidad misma, la representación de la realidad que se logra efectuar en el espacio textual aporta y responde a la realidad exterior al texto. Por ende, la información provista por el narrador de turno estará siempre mediada por su sensibilidad paranoica y el lector tendrá que precisar dónde se pone el límite de lo real y lo ficticio, donde desvaría el relato del diarista y cada cuánto acierta a colar verdades plausibles.

Se debe tener en cuenta que los narradores de estas metaautobiografías dan detalles de sus vidas, pero no se limitan a ello. Sus memorias, por momentos, parecen una excusa para poder comentar sobre posibles complots circundantes. De haber un pacto autobiográfico, existe, igualmente, un pacto paranoico que facilita todo tipo de exploración y confesión de un relato principal que no tiene que ver exclusivamente con la vida del narrador-protagonista, sino que es un relato al que este se enfrenta y generalmente está asociado a un poder institucional. Es, entonces, con el relato secundario (privado, forjado por información empírica y otros documentos accesorios) que el diarista pretende desentronizar al primero. Así nace el archivo: de la acumulación de lo atestiguado y lo no-borrado, de lo escrito e inscrito. Este excedente de los restos de la historia nos lleva hasta *Mal de archivo: una impresión freudiana* de Jacques Derrida, en donde el francés inicia su explicación de la palabra *archivo* recurriendo a la raíz etimológica en griego (*arkhê*) y que en esta se encierra *comienzo*

lo mismo que *mandato*. Asimismo, apunta que

[e]ste nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* —principio físico, histórico u ontológico—, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado —principio nomológico (9).

Tanto para Derrida como para Agamben, *origen* y *contemporaneidad* promueven una forma de arqueología que negocia constantemente sus vías de acceso al presente. De tal modo, el presente es un constructo de aquel orden dado en donde no mandan ni los humanos ni sus dioses, sino la tecnología que se encargue de dividir el tiempo en más tiempos, “de introducir en el tiempo una esencial des-homogeneidad” (Agamben s/p). Esa des-homogeneidad en el tiempo es provista por una escritura diarística que requiere una distancia con el mundo para escribir del mundo. El paranoico es un hijo de su época que transforma y relaciona lo moderno con lo inmemorial mediante disrupciones del tiempo.

Partiendo de la autorreferencialidad presente en la “literatura del yo”, en estas obras predominan tres ejes que, según Ana Caballé, serían el histórico o temporal, el individual y el literario. Esto implica que en tales manifestaciones escriturarias se lidiará con eventos reales (y de importancia colectiva), emociones o pensamientos del diarista y fines esteticistas. Como consecuencia, no es descabellado afirmar que en todo texto paranoico y personal hay pretensiones de verosimilitud, denuncia, revelación, resistencia, persuasión, de creación de atmósferas, así como visiones mesiánicas e intenciones narcisistas. Bajo estos acuerdos de naturaleza reflexiva es que los narradores de cada una de las obras a discutir se hacen valer de la

introspección y de un compromiso cuestionable con la verdad que, como se ha venido insinuando, complicará la misma veracidad de sus proyectos, entendiendo que, según Jay Parini, “[a]nything processed by memory is fiction. That is to say, anything that has been shaped and reconstructed is fiction” (306). En ese sentido, la memoria en conjunto con el acto escriturario exhibido en el diario serán los recursos que, problemáticamente, conciliarán lo evidente pero también lo ilegítimo, lo auténtico y lo adulterado por las razones que fueran.

En contraste, Paul de Man en “La autobiografía como desfiguración” se distancia notablemente de la idea del pacto autobiográfico y el estatuto de verdad existente entre autor y lector. Para este, la autobiografía no es simplemente un texto legal, no deja de ser un género literario y, por tanto, se deja regir por un impulso de una creación de un Yo parcialmente asociado al autor histórico que no se limita a la documentación, sino que explora los límites estéticos. La escritura personal en la práctica demuestra dinamismo y movilidad genérica, pues utiliza elementos de muchas otras categorías literarias. Esto, además de probar la complejidad de una definición de la autobiografía, prueba a su vez la difícil tarea de clasificación por la que se obcecaban los críticos. Si bien no es del todo clara la función de la autobiografía, como característica formal, el género se destaca por su nivel enunciativo, exposición e indagación de un secreto y por insistir en la figura de un destinatario ideal (capaz de creer y crear a partir de la revelación del secreto).

En lugar de pensar la autobiografía en oposición a la ficción, sería más eficaz concebir las intermitencias autobiográficas y las intermitencias ficticias dentro de la labor de la archivación de la paranoia y la especulación del conocimiento en claro

gesto de querer comunicar verdades incompletas (externas) que se complementan por medio de material no siempre verificable (subjetivas). Esto, ciertamente, se presta para problemas, ya que habría que cuestionar las intenciones del difusor: si tiene la verdad como el interés mayor, si algún desequilibrio vicia su juicio, o si hay en él alguna razón oculta que lo conduce a redondear con la mentira. Por ende, de Man infiere que la autobiografía y la desfiguración vienen siendo una forma de lectura y entendimiento que ocurre en todo texto. Esta implicación permite una ligera inestabilidad en el acuerdo de la verdad en que creía Lejeune, pero que no desestima una obra, más bien pone a prueba la relación entre autor y lector al margen de las nociones básicas de verdad que cada uno pueda tener. Por ende, en vez de pacto autobiográfico se llega a un acuerdo tácito sobre la imposibilidad de una descripción global de un ser. Esto se debe a que existen dos tipos de fabricantes de lo real: “aquel que persigue algo escondido y que, una vez descubierto, convive con ello como una información sobre sí y aquel para el que la actividad de la escritura íntima es la vía para la construcción de su propia verdad, que no antecede a la propia escritura” (Litvinoff 221). En ese sentido, el lector no confía ciegamente en su distribuidor de hechos, sino que, en igual actitud paranoica, comprueba como puede cada uno de los sucesos referidos.

Similar a la erupción de la paranoia en la vida cotidiana, la inclinación autobiográfica ha cobrado tremenda relevancia en los últimos dos siglos. Al hablar del diario, entiende Litvinoff que este “es tan dúctil que admite todas las formas de escritura como el apunte, el retrato, la reseña, la crónica, la memoria, etc. Es por esto el más democrático de los soportes, así como el más moderno, ya que da cuenta de las nuevas formas de atención y percepción” (220). Esta tremenda versatilidad produce

otras tantas prácticas de relatos retrospectivos que enfatizan en la historia de una personalidad, tales como las memorias, esas narraciones parciales de la vida; o los epistolarios, colecciones de intercambio de cartas. No obstante, en el diario íntimo, esa manifestación escrita de recuento de pensamientos y de hechos pasados recientes en los que, como declara Alan Pauls, el diarista se detiene a “registrar, desmenuzar y, naturalmente, alucinar el flujo de una vida” (2), y se distingue de estos relatos retrospectivos previamente mencionados justamente por “la condición diferida de sus efectos, su carácter testamentario, de documento póstumo” (Pauls 2), por su naturaleza fragmentaria y por su condicionamiento de temporalidad. Es decir, que en el diario íntimo hay una lucha de tiempos: se articula factualmente un mundo actual mediante la narración y se desarticula ese mismo mundo corriente mediante la reflexión subjetiva. De ese modo, este principio cotidiano, pero también de posteridad, deviene en otro tipo de intermitencia: la escritura distópica y utópica, precisamente por esta conexión que fija entre lo que está fuera de sí y a lo que se reacciona casi siempre de manera crítica, frente a un sistema de valores que se constituye en base de aquello otro con lo que no se coincide, pero que se precisa para marcar un punto de contraste.

Al igual que con la autobiografía y el debate en torno a la carga de verdad que encierra, no existe consenso en torno a si el diario íntimo es literario o no. Para unos, como es el caso de Álvaro Luque Amo, el diario soporta “una lectura literaria, en tanto que se construye con los mismos materiales de la ficción” (297); para Litvinoff “el diario es un género que lleva la marca de lo oscuro; en él se consigna lo prohibido, lo temido y lo silenciado [...] Es un *código* personal, esto es, una *cifra* [del mismo diarista]” (67-69); para otros el diario es a-literario por el hecho de que no precisa

receptor con su obra, entendiendo que el mismo autor es quien ocupa ese lugar y, por lo tanto, no hay acto expansivamente comunicativo. De cualquier manera, las intenciones de los narradores a estudiar debieran revisarse caso por caso, pues responden a distintas pulsiones; para unos hay poco o ningún afán por la comunicación y la comprensión, mientras que para otros todo acto escriturario implica cierto deseo por ser leído, por lo que sí aspiran a que sus textos caigan en manos de algún lector.

IV- Contenido de los capítulos

En el primer capítulo se analiza la materialización del miedo en *Pequeñas maniobras* (1963) de Virgilio Piñera. En esta novela, el lector tiene un acceso privilegiado al pensamiento de Sebastián a través de su diario. La singularidad radica en que este protagonista no desea dejar rastros que puedan ser utilizados en su contra y, sin embargo, testimonia cada una de sus huidas (su mecanismo de defensa) y sus interacciones comprometedoras. Detrás de ese temor —por momentos risible— y de ese patetismo sostenido, en estas expresiones testimoniales hay un afán de purificación y depuración que también sirve para la construcción de una imagen propia. Las reconstrucciones narrativas de Sebastián demuestran que, en el contexto de una Cuba prerrevolucionaria, hay una posibilidad de vigilancia infatigable, así como un componente traumático estimulado por las amenazas implícitas de la vida cotidiana. De acuerdo con el narrador-protagonista, en ese ritmo del día a día se esconden los interrogatorios, los compromisos y los fallecimientos de muchos conocidos. Según el

criterio de Sebastián, en esa sociedad se oculta un orden del mundo (así como las exigencias de cumplir con sus leyes) que nadie más parece apreciar, pero que el personaje claramente percibe y comunica en sus Memorias. En *Pequeñas maniobras* el desarrollo de un miedo infame da pie para la discusión de cierta función de la sospecha que poco tiene que ver con acciones indebidas o reprobables y mucho con las imputaciones como consecuencia de una conducta inusual.

En el segundo capítulo se exploran los elementos de reclusión y reproducción del Yo en “Nombre falso” (1975) y “Prisión perpetua” (1988) de Ricardo Piglia. En estas dos novelas cortas, la proximidad entre narración y amenaza convierte todos los discursos en instancias criminales en las que se supone que el narrador adopte un papel detectivesco, pero acaba siendo el traidor. Con ello, Piglia ve la oportunidad de ampliar la visión de Borges sobre traición y transmisión. Si bien la obra de Ricardo Piglia ha estado vinculada con la literatura policial y el secreto como realidad materialista —por su relación entre interés y dinero—, en sus primeros textos aparecen elementos del género sin que necesariamente figure detective o criminal en sus representaciones más convencionales. La originalidad de los textos radica en que, de acuerdo con Juan Villoro, en la producción del argentino “[n]arrar se convierte en una investigación al revés, la paulatina creación de un misterio” (9). Los personajes piglianos siempre se enfrentan a un dilema moral que exige la ocultación de una determinada verdad en beneficio propio. En “Nombre falso”, el personaje principal va tras la pista de un posible inédito de Roberto Arlt y, para ello, interroga a conocidos o revisa el caótico diario de Arlt, entretanto que el narrador-protagonista da noticias de los avances de su investigación, especula o pasa juicios sobre individuos sospechosos

con los que se ve obligado a lidiar. En el caso de “Prisión perpetua”, Piglia usa los conceptos de apropiación y falsificación para tratar la relación entre el narrador y Steve Ratliff. Al mismo tiempo, el personaje principal mantiene un diario en donde expone información personal y en el que también comienza a incorporar material anecdótico y literario del otro. A partir de ello, el protagonista pondrá a funcionar otra máquina narrativa fundada en la escritura del diario y en la reinterpretación que hace de la vida de Ratliff. En lugar de probar su originalidad, la misión del personaje principal consistirá en recrear una poética en base de la escritura personal y la falsificación, a la misma vez que hará una revisión biográfica y diarística que cumple una función de archivo y de laboratorio literario.

En el tercer capítulo se problematiza la disyunción de la memoria pública y privada en “Relato del piloto que dijo adiós con la mano” (2003) de Pedro Cabiya. La hibridación entre ficción y confesión (y la plausible posibilidad de alucinación durante el proceso de enunciación), considerando las transmisiones del trauma histórico detrás de la ficción de Cabiya, permitió reflexionar sobre la serie de recursos narrativos que ratifican la sofisticación del engaño para cuestionar la difusión de la verdad. Dentro de su irreverencia y el manejo de elementos propios de la ficción especulativa, Cabiya realiza una revisión histórica que intenta arrojar luz sobre las consecuencias coloniales de la experimentación llevada a cabo por los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo veinte en Puerto Rico.

Finalmente, en el cuarto capítulo se examina la relación entre la revelación de la verdad y la resistencia que supone todo proceso escriturario. En *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales, hay que sopesar cómo el personaje principal no

consigue establecer límites definidos entre su aproximación a la realidad, su pulsión escrituraria y sus sueños. De hecho, en cada uno de los intentos por definir y regular las escenas en las que el narrador comparte historias personales, tanto la carga paranoica como la sensación de persecución se rearticulan oníricamente para comunicar su contextura moral y sentimental. Este protagonista se ve controlado por dos heterotopías: el propio “boarding home” (ese espacio paralelo en el que se encierran los cuerpos desechados por una sociedad consumidora) y el *contraarchivo* (el espacio discursivo que representa el diario fantasmático desde el que William Figueras intenta dominar la narración de sus sueños).

Dado que el período comprendido es de unos cuarenta años que van desde mediados del siglo veinte hasta principios del veintiuno, valdría preguntarse cómo se podría historizar la manifestación de la paranoia en América Latina. En el caso de *Pequeñas maniobras*, aunque Virgilio Piñera comenzó a desarrollar esta novela durante los últimos años en que residió en la Argentina (1946-1958), fue a su regreso a Cuba que se entregó totalmente a la escritura de ella. En ese sentido, *Pequeñas maniobras* nace y crece en medio de los últimos años de la dictadura de Fulgencio Batista (10 de marzo de 1952 – 1 de enero de 1959), la revolución cubana comandada por Fidel Castro (26 de julio de 1953 – 1 de enero de 1959), la invasión de playa Girón (15 de abril de 1961), la adopción del comunismo en Cuba como sistema político (2 de diciembre de 1961) y la crisis de los misiles (14 de octubre de 1962 – 28 de octubre de 1962). Todo ello bajo las tensiones de la Guerra Fría (12 de marzo de 1947 – 26 de diciembre de 1991). En el caso de las obras de Ricardo Piglia (publicadas en 1975 y 1988), estas también ocurren dentro del contexto de la Guerra Fría, y si bien el

territorio argentino no fue uno de los escenarios concretos en donde los Estados Unidos y la Unión Soviética casi libran una guerra nuclear, las campañas de represión política y terrorismo de Estado respaldado por los Estados Unidos (conocido como el Plan Cóndor) consiguió que durante las décadas de los sesenta y los setenta todos los gobiernos electos fueran derrocados por golpes militares. Ricardo Piglia abandona la Argentina entre 1966 y 1970, en medio de una inestabilidad política en el país que desembocaría en el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y la Guerra de las Malvinas (1982). Si Piñera publicó *Pequeñas maniobras* en un momento donde Cuba recibía la atención del mundo y el aplauso de los intelectuales, Guillermo Rosales hace lo propio en la década de los ochenta —a finales de la Guerra Fría y poco antes del “Período especial”—, estando en el extranjero y habiendo experimentado varias crisis sociales, políticas y personales. Destaca de su época el éxodo de Mariel (15 de abril de 1980 – 31 de octubre de 1980), donde cerca de once mil cubanos se refugiaron en la embajada de Perú y consiguieron protección diplomática. Ante este hecho, Fidel Castro anuncia la apertura del puerto Mariel y lanza una invitación a todos los que quieran abandonar el país, lo que conduce a la salida de más de 125 mil cubanos. En esa misma década el gobierno revolucionario extiende su apoyo a movimientos insurgentes en Latinoamérica, a la vez que regresan las últimas tropas cubanas desde Angola tras haber asistido en África. Sin embargo, con los problemas de abastecimiento económico, la caída del muro de Berlín y la disolución del Consejo de Ayuda Mutua Económica el gobierno dio paso al “Período especial en tiempo de paz” de 1990 en un intento de frenar la crisis económica de la isla. En cuanto a Pedro Cabiya, si bien “Relato del piloto que dijo adiós con la mano”

pertenece a una colección de cuentos publicada en 2003, la historia se sitúa en la primera parte del siglo veinte, pero en ambas instancias —desde donde se escribe y desde donde se narra— se reinterpretan unas inquietudes que tienen que ver con el entendimiento de la experiencia colonial. Cabiya, a través de Jefries, circunscribe su relato en los primeros años de la presencia estadounidense, cuando se había impuesto un gobierno militar. No obstante, lo hace con un ánimo irreverente y revisionista desde un presente en el que se han olvidado algunas de las tempranas violencias y donde aún no se han superado las dinámicas coloniales. De tal manera, el texto de Cabiya recorre todo un siglo tanto como autor histórico que como pensador de los efectos imperiales, para así concretar una historización de la paranoia que, a fin de cuentas, demuestra que aunque todas estas expresiones personales están enlazadas por unos mismos impulsos de carácter vagamente correctivo, la experiencia paranoica no es un concepto ahistórico incambiable, sino que se ajusta según la circunstancia histórica en la que se encuentre su autor y el espacio nacional referido.

Como se irá desanudando, estos personajes dominados por sus perturbaciones de juicio mantienen diarios para controlar el tiempo y autenticar miedos, verdades y nostalgias. Por consiguiente, los objetivos de este tipo de escritura personal paranoica no procuran responder a un fin estético; más bien apuestan a que en sus obras se geste un tipo de principio político. Para ello, tendrán que pedir constantemente un voto de confianza, además de probarle al lector que, si bien sus relatos parecen increíbles, hay en ellos genuinas revelaciones acerca de la naturaleza humana, complots o persecuciones.

CAPÍTULO 1

MATERIALIZACIÓN DEL MIEDO EN *PEQUEÑAS MANIOBRAS* DE VIRGILIO PIÑERA

I- Introducción

Una de las peculiaridades de la segunda novela de Piñera en clave de *bildungsroman* pícara y paródica es que en ella se presenta a un culpable sin crimen. El protagonista de *Pequeñas maniobras*, escrita en 1957 pero publicada en el 1963, no se detiene en ningún momento a especificar de qué huye, cuál ha sido el motivo de su miedo (a diferencia del personaje principal en “El que vino a salvarme”, ya que en ese cuento el mismo protagonista especula sobre la naturaleza de los eventos que lo atormentaron toda la vida). En pocas palabras, esta novela es una representación transparente del miedo en su sentido más puro. Esto, no obstante, debe tomarse como una ligereza o una simple artimaña recreativa por parte del autor; si bien la inclinación paranoica de Sebastián puede conducir a la risa o resultar patética en más de una ocasión, es un mensaje que se desea transmitir desde el universo piñeriano: el miedo está aquí (como se dice *en todas partes*) y no perdona.

II- El afán de la sospecha

El primer capítulo de estas Memorias arranca con un anuncio catastrófico: uno de los personajes cercanos al narrador está muriendo. De primera impresión no parecería haber nada sospechoso detrás de este hecho, pero, avanzado el relato dos

cosas saltan a luz. Primero, la precisión informativa que provee el protagonista: “Ha lavado pisos durante treinta años. Lesión súbita en la columna vertebral. Operado. Tiene para tres meses. Lo veo cuatro veces por día” (5)³. Podría pensarse que es muy pronto para ser detallado, para agobiar al lector con puntualizaciones superfluas, pero en ello no hay una falla narrativa; más bien Sebastián intenta, desde la línea uno, entablar complicidad con el destinatario y, sobre todo, soltar un aluvión de señales que impidan el desarrollo de la duda en relación con su relato. Segundo, que a pesar de no ser el culpable de la enfermedad del moribundo, Sebastián, como siempre, terminará protegiéndose, y protegerse dentro de su repertorio defensivo implica emprender la huida. Esta despersonalización, este modo del desapego queda demostrado muy tempranamente: “Le pedí a la encargada que me cambie de cuarto [su tos] es una tos cavernosa, sistemática. No lo conozco a él, pero conozco su tos” (5). En esta cita, además del principio de alejamiento que desea fijar entre el moribundo y su persona, la palabra *sistemática* salta a la vista. Verdaderamente, ¿cómo puede una tos ser sistemática? Sebastián no da explicaciones, no aduce, pero conduce el pensamiento a que bajo el sacudimiento convulsivo del sistema respiratorio del enfermo opera cierto proceso metódico que ordena *algo*. El afán de la sospecha no cesa ahí. En múltiples oportunidades, el narrador practica el deporte del chisme en su sentido más privado — el rumor— para colar información de cuestionable valor cualitativo. Poco después de haber mencionado que “no tiene mayor importancia hacer una indagación en el caso de un hombre moribundo” se contradice y anuncia que “dicen que tiene dinero

³ “Ha lavado pisos durante treinta años. Lesión súbita en la columna vertebral. Operado. Tiene para tres meses. Lo veo cuatro veces por día” (5).

guardado. No se sabe si en el banco o si en el colchón. Sus sobrinas se pasan todo el día con él. ¿Cariño? ¿Abnegación? ¿Interés? Uno de tantos misterios que los detectives no se encargan de poner en claro. Inútil sería preguntarles a ellas; mucho menos a él. Me voy al parque a coger sol” (5-6).

El fundamento de la novela ha sido expuesto en este pasaje. Si el lector aguzado es capaz de no dejarse tentar con la noticia vaga y de precisar de que no hay intención de robo con el comentario de Sebastián (como se confirmará más adelante), en esta narración titubeante el protagonista primero apela frívolamente al lector para luego asegurar que él, de ninguna manera, desea comprometerse con el asunto. Duda, sí, pero el sistema de certezas de este personaje está corrompido una desconfianza que aparenta ser inofensiva. Por más que el género paranoico —especialmente en su vertiente decididamente policial— invita a que sospechemos de todos los personajes, Sebastián no es de los que realizaría un acto ilícito movido por su inseguridad. Sin embargo, la alusión a la figura del detective plantea a un otro opuesto a él: si los detectives no se encargan de resolver tales casos, ¿él sí? Ya se ha dicho que el narrador no desea implicación alguna, pero, entonces, ¿a qué responde el comentario?, ¿es un simple desliz o una primera provocación? ¿Será, acaso, una suerte de trampa para que el lector exacerbe sus mecanismos de sospechas y se deje alertar en pasajes de poca o ninguna relevancia con respecto de la historia esencial? Y, sobre todas las cosas, ¿qué tipo de investigador vendría siendo Sebastián?, ¿cuál es su compromiso con la verdad y la justicia?, ¿hasta que punto está dispuesto a involucrarse?

La novela se ocupa de otorgar las claves a estas interrogantes, o, al menos, de alterar el humo que enrarece a cada una de las pequeñas maniobras del protagonista.

Estando en el parque, y antes de la conversación con el viejo desconocido que está sentado a su lado, el narrador distingue que “un muchacho arranca páginas de un libro y las tira a la calle”. No se explica el porqué, ni de qué o de quién es el libro. Con todo, si se entiende al objeto-libro como una fuente fidedigna, de fabricación de verdades⁴, en esta escena hay una ruptura brusca con esa naturaleza deseante del texto por ser y hacerse verdad. Por otra parte, esta destrucción del libro también podría responder a la destrucción de pruebas incriminatorias; hay que deshacerse de la verdad para no ser cómplice o, peor aún, conspirador. Sebastián, a pesar de ser puesto en sobre aviso, no interpreta paranoicamente la escena y actúa contrariamente al muchacho al insistir con sus Memorias.

Sentado en el parque está el narrador al lado del viejo que lucha con el sueño (y que no pareció ser enterarse de la destrucción del libro por parte del muchacho justamente por haberse quedado dormido). En una de sus vueltas a la vigilia, intercambia palabras con el protagonista:

Me pregunta si yo tengo miedo. Como no tengo miedo en ese momento le digo que no. Me cuenta que él tiene miedo ahora; me dice que su miedo viene y se va sin que él logre explicarse nada. Le digo que vaya a la iglesia, que confiese sus pecados. No me hace mayor caso y me confiesa, a mí que no soy sacerdote, que un oficial se suicidó cuando lo del desfalco a la caja [militar que él robó cuando servía]. Casi estoy por levantarme; no me gusta que me hagan confidencias ... [Es] una historia de hace cuarenta años, pero con todo no debo enterarme, quién sabe si se abre una investigación y los espías, que pululan por la ciudad, me acusan de connivencia (6).

Esta conversación poco usual también encierra un par de elementos claves. La primera

⁴ La ficción, por más que pueda discernir del hecho histórico, toma elementos de la realidad para ser verosímil, por lo que todo texto, en el fondo, desea ser verdad, ser hecho. Distinción entre información y suceso (ver “Estructura del suceso” en *Ensayos críticos* de Roland Barthes).

pregunta podría cifrar una amenaza, un consejo o una genuina curiosidad. Como en pocos momentos de la novela, dice Sebastián que en ese preciso instante no padece de angustia alguna, mientras que el viejo sí se encuentra dominado por el miedo. El narrador intenta protegerse, tal como ha dicho no quiere confidencias, pero el otro habla y, de alguna manera, le transmite esa sensación intermitente. En *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Eve Kosofsky Sedgwick estipula que “paranoia tends to be contagious; more specifically, paranoia is drawn toward and tends to construct symmetrical relations, in particular, symmetrical epistemologies” (126). Ante esto, Sebastián, ya víctima del temor, se recuerda que no debe comprometerse ni está dispuesto a cargar con la verdad o los secretos de nadie, ni siquiera los suyos. En muchas ocasiones, el narrador da la sensación de ser un sujeto sin biografía, por más que la narración (a su cargo) pruebe lo contrario. Sin embargo, estos hechos narrativos sirven como excusa para, más que a otorgarle fondo al personaje, representar su temor infatigable.

III- Represión en la escritura del Yo

De las estructuras discursivas también se desprende la turbación del individuo. Pese a la falta de compromiso exhibida por el personaje, este resulta tener intereses románticos que él mismo, en muchos momentos, desarma: “llegó Adelfa. Me gusta Adelfa, pero yo no le gusto. No trato de ir más allá. Estoy cansado de ir más allá. Me acuerdo de Julia, de Anita, de Elisa... Otras veces ha sido al contrario; otras hemos coincidido. En realidad, todo pasa de modo bastante confuso” (7). En este tipo de

ficción, muchas veces uno debe fijarse menos en la información y más en la configuración. Del pasaje anterior, nótese las oraciones cortas, la escritura nerviosa, la contención que mantiene ante el riesgo de desvelar más de la cuenta. Con ese estar cansado de ir más allá, queda demostrado que no hay ánimo investigador, que abandona las versiones divergentes, pero que en algún momento fueron inquietudes que parecieron dirigir su vida. Es, en pocas palabras, un paranoico dominado, en control, pero que no deja de ser paranoico.

Más adelante, asiste a una boda: “Somos cuatro gatos en la iglesia. Por esa razón me habrán invitado” (7). En este anuncio también se perciben estructuras que dan constancia de la tipificación del lenguaje adulterado. Con el primer enunciado se afianza el hecho, lo empíricamente probable, aquello que es evidente para todos los participantes y en lo que ninguno podría disentir. No obstante, en el segundo enunciado Sebastián cuele la sospecha. Esta construcción oracional paranoica (degradación de orden objetivo a subjetivo) se reitera en toda la novela: un suceso verificable viene seguido de una expresión de duda.

Alojado cómodamente en el imperio de sus pensamientos, un acceso de tos, similar al del moribundo referido al principio, lo domina:

Maldita tos. Sara me reconviene con la mirada. La tos se hace más escandalosa ... Sara me mira de nuevo. No sé por qué, Sara me da miedo. A lo mejor sabe algo de mí que yo mismo ignoro. Así ocurre a menudo. No soy inteligente, pero me doy cuenta de cosas como ésta. No es ningún mérito, nadie como yo para no tenerlos. Si los tuviera, no viviría como vivo. Leí en un libro algo parecido y los libros se supone que no mienten. Vaya y pase que uno mienta en plena vida para subir o para bajar, qué más da, pero en los libros... (7).

El contagio del enfermo y del viejo miedoso se eclosiona en esta escena. Un devenir

paranoico más que hipocondríaco sobrevienen en el personaje principal sin tregua. Este hasta llega a pensar que la mujer que lo mira con reprensión podría saber de alguna reserva suya. Que es lo mismo que decir que sabe más que él, idea tortuosa para un individuo suspicaz. Y esa misma suspicacia le hace recordar que es más que apto en las faenas de la deducción. Por otro lado, la noción antes expuesta sobre el objeto-libro como depósito de verdades se revalida en esta cavilación de Sebastián.

Controlada la tos, el protagonista se fija en una mujer que, como toda la colección de personajes en *Pequeñas maniobras*, da la impresión de guardar un secreto. Dándole vueltas al asunto, Sebastián apunta que:

parece que Graziella tiene que pedir mucho. ¿Qué cosa será? Yo se lo preguntaría, pero repito que no me gusta comprometerme. Todo puede ser un compromiso, mejor será no hacerlo. Pueden irrumpir los esbirros y llevarme preso, en la iglesia, en mi casa, en la calle o en la escuela donde gano el pan ... Bien mirado, puede denunciarme a la policía; pronto llegarían los esbirros; mejor que no me meta. Pero sería tan agradable... No sólo de pan vive el hombre. De casa a la escuela y de la escuela a casa. Pero esto, al menos, se sabe, está probado y requeteprobado. Los esbirros no encontrarían nada sospechoso en estas idas y venidas ... Me limitaré, pues, a mirarla (7-8).

En principio, el protagonista se deja picar por la duda y por la atracción hacia la mujer, pero, acto seguido, se reacomoda tranquilamente en sus precauciones. A estas alturas no se acaba de cifrar una razón para tal miedo, pero a él la posibilidad de la intervención policíaca lo detiene. En todo caso, es el simple conocimiento de las cosas, de cualquier cosa, lo que provoca su terror. Lo terrible es que para su aparente terror no hay solución. Esto se confirma por medio de otra de sus reflexiones; al confesar su desdén por los niños y explicar el porqué de ello, Sebastián concluye:

...no voy a resolver nada sabiendo por qué no me gustan los niños ... lo más probable será que si lo sé demasiado, que si me atrevo a leerlo

en cuatro o cinco autores, vengan los esbirros y me lleven. *Uno debe estar preparado para el momento en que ellos vengan; saber lo menos que se pueda. Yo los espero en todo momento*” (énfasis añadido 8).

El desconocimiento es, según el entendimiento del protagonista, el mejor recurso para conservar la inocencia en el amplio sentido de la palabra, ya que ante el poder uno siempre puede ser culpable. Por otra parte, el objeto-libro continúa presentándose como contenedor de lo real, pero lo real puede ser motivo suficiente para ser oprimido por agentes opresores que responden directamente al Estado.

Esta instrucción en la tolerancia de la tortura complica la noción de cobardía que se le atribuiría normalmente a un personaje como este. Si bien es la huida la estratagema a la que más recurre el protagonista como opción primaria, esta es también la única que el lector llega a conocer porque, a ciencia cierta, nunca se le ve genuinamente acorralado. Es decir, que no se pone a prueba la ferocidad de Sebastián ni hasta a qué punto es capaz de vivir del compromiso; nunca se sabe a qué está dispuesto una vez incriminado, acusado, asediado. Como en gran parte del género paranoico, el narrador reconoce cuándo debe apelar al lector y cuándo retomar su relato. Consciente de las incesantes alusiones a la figura del policía, Sebastián se siente obligado a hacer hincapié en su inocencia:

Quiero aclarar que si yo hablo de esbirros por acá y de esbirros por allá no es porque haya cometido un hecho delictuoso. Hasta ahora no he robado ni matado. Bien, si no he hecho ni una cosa ni la otra, debo guardarme muy mucho de que los esbirros hagan recaer sus sospechas en mi persona ... ni una queja sale de mis labios, la única recompensa que pido es que me dejen en paz. Yo no intento grandes hazañas para no tener que ver con los esbirros. Y así y todo es difícil escapar; a cada momento del día uno está amenazado... (8).

No hay sosiego frente a la ubicuidad del esbirro, la sospecha, la posibilidad del crimen

o la simulación de actos cotidianos con los que los civiles ejercen su libertad fingida. Ese “hasta ahora no he robado ni matado” ratifica su condición asocial, pero deja entrever que está preparado para cualquier cumplimiento antisocial con tal de hacer valer sus convicciones. Para Sebastián, el mero acto de la experiencia y de experimentar con el mundo, lo lleva a mentir —o a callarse— como medida de protección. Por lo tanto, cada uno de los figurantes de la verdad y la confesión en el universo piñeriano contribuirán con el acoso al que el protagonista es sometido (sean representantes eclesiásticos, psiquiatras, policías, etc.). Sobre esta personificación del terror, el mismo narrador señala:

El sacerdote que ha casado a la pareja sale de la iglesia ... No me canso de mirarlo, pero lo miro no por él mismo ... Éste debe haber recibido un curso completo de cómo no temer a las confesiones del prójimo. ¿Será que uno acaba por acostumbrarse a todo? Tiemblo de sólo pensar que si él abriera su boca en este momento los esbirros saldrían en bandadas a vaciar la ciudad y meterla en esas horribles celdas... Porque no creo que la gente que se arrodille en el confesionario le diga a él cosas del otro mundo ... ¿Y si al cura se le ocurriese personarse en la Estación y [revelarlo todo]? ¿Qué pasaría? Pues los esbirros se disfrazarían de curas y se meterían en los confesionarios... (9).

Observa para asegurarse de no ser observado, pero ese mirar fijamente detona el miedo hasta conducir a la alucinación. Este protagonista, tan flechado de preguntas, hace ejercicio de especulación sobre aquel que lo rodea; todos son dignos de su desconfianza. En cierta medida, como en gran parte de la obra de Virgilio Piñera,⁵ un miedo universal rodea a los personajes; una suerte de metacárcel, de cárcel extendida

⁵ Según cuenta Guillermo Cabrera Infante en *Vidas para leerlas*, como respuesta al discurso de Fidel Castro “Palabras a los intelectuales” (1961), en donde el mandatario sintetizó su mensaje con un “Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada”, el mismo Virgilio Piñera, con el terror sacudiéndole todos los huesos, declaró: “Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo este miedo, pero es todo lo que tengo que decir” (34).

y extenuante que se transforma en todo tipo de cosas y que operan como elementos de opresión y vigilancia.

Por otra parte, la mayoría de las veces en las que Sebastián deja que su mente divague, la angustia lo alcanza físicamente. Poco después del episodio antes expuesto, el narrador continúa:

Me he puesto tan pálido ... Casi no puedo pronunciar una palabra, estoy a punto de desmayarme; el cura se acerca ... Si me pregunta algo estoy perdido; aunque sólo me pregunte si me siento indispuerto esto le bastará para producir su denuncia. Los esbirros sólo necesitan una débil pista para desenredar toda la madeja (9-10).

Para el protagonista, la pregunta viene siendo la forma de expresión más terrible. Y en relación del sistema de similitud que establece entre *pregunta* y *tortura*, también habría que señalar la de *esbirro* y *paranoico*, cuando se dice que una pista es suficiente para avivar el pensamiento de estos sujetos contrapuestos por las manipulaciones del poder. Después de todo, estas representaciones de fuerzas opositoras no responden a los mismos intereses, pero sí reaccionan a los mismos motivos; la diferencia radica en el respaldo y en el equipo de partidarios con el que cada bando cuenta. La dicotomía *oficial/marginal* nace de una falta moral que se le hace a la verdad, entendiendo verdad como un concepto regidor de todas las instituciones políticas y sociales. Ante esta fechoría, ante la traición perpetrada contra cualquiera de las instituciones del poder, el componente corrector entra en la actividad persecutoria del otro sin importar las consecuencias. Por lo general se piensa que esta maquinaria se activa con el acto criminal del sujeto marginal, lo que obliga al oficial a prestar servicios de justiciero, pero esto puede suceder a la inversa: el oficial, representante del poder estatal, comete una infracción de naturaleza variada, y el

marginal empeña todas sus destrezas en la restitución del orden violado. En *Pequeñas maniobras*, la función marginal del protagonista es considerablemente menor a la que uno supone en el género paranoico, pero esto se debe a que el lector no presencia una constatada violación del orden, lo que conlleva a que todo se mueva en la sospecha, en la probabilidad de que el orden pueda ser violado. El ritmo de la novela certifica dos pulsiones: el crimen es secreto, pero vendrá; la conjura es ignorada, pero será. Y como gesto traidor, esto no tiene que cumplirse. Por ende, ante la falta de hechos incriminatorios, de pruebas o de complots, la desconfianza es la que domina a ambas partes. Bajo el dominio de dicha desconfianza, la distancia vuelve a ser —y será— la defensa posible. Así lo comprueba Sebastián:

Me he sentado lejos del cura. Confieso que de lejos resulta hasta agradable. Un sacerdote a treinta pasos es un espectáculo reconfortante. No hay peligro alguno en verlos oficiando ante el altar, allí no son jueces inexorables ... A medida que un sacerdote se nos acerca se va haciendo más y más sobrecogedor. ¿Qué será cuando su oído se pegue a nuestra boca en el lecho de muerte? (10).

La distancia es engañosa, pero es distancia al fin. A pesar de que los separa un par de asientos, ve cómo su amiga habla con el cura sin frenarse. Sebastián se angustia, pero esa angustia se torna en precaución de inmediato, ya que otro personaje sentado al lado suyo le dice que quisiera hacerse sacerdote y le pide su opinión al respecto. Sebastián, siempre en riesgo a flaquear, comenta:

Estoy por decirle todo lo que pienso, pero me contengo; si de verdad llega al sacerdocio habré sido uno de sus primeros confesos ... me pregunta si yo acostumbro a confesarme con [el cura]; le digo que no ... le he dicho una iglesia bien distante de su radio de acción para que no se le ocurra hacer averiguaciones ... Pero él insiste, sin proponérselo, en torturarme. Dice que le gustaría mucho que yo trabara amistad con ese sacerdote. Me cuenta que es uno de los mejores confesores de la ciudad... Casi temo que él termine por llamar al cura,

y que aquí mismo en la guagua comience mi confesión (10).

De algún modo, la separación de un par de asientos no ha sido suficiente como para que Sebastián se vea protegido. El alcance del cura, de su herramienta de confesión, ha llegado a presentársele por medio de otro personaje que, al no ser sacerdote, tendría, tal vez, más mecanismos para vencer el mutismo del protagonista. Este, en cambio, no se apoca, y hasta evalúa fatídicamente el rol del representante eclesiástico: “Por más vueltas que le dé no logro meterme en la cabeza que uno pueda ser el depositario de miles de secretos. Ya no tiemblo por mí, ahora tiemblo por él. ¿Estará obligado a recibir confesiones hasta el día de su muerte? ¿Será una decisión voluntaria o una imposición sobrenatural?” (10). Estos razonamientos, por más bienintencionados que puedan ser, vienen de un sujeto incapaz de decir dos palabras sin cuestionarlas a profundidad. Igualmente, el sistema analítico de Sebastián es decididamente problemático, ya que, bajo el rigor de su paranoia, todos son culpables o entes confabulados alrededor de alguna ocultación hasta que él —quien suele condenar más rápido de lo que exonera— pruebe lo contrario. De hecho, Sebastián explicita su entramado conceptual cuando manifiesta que “es tan sencillo, tan claro, tan meridiano, que acaba por ser un enigma” (11), lo que pone en evidencia que sus divagaciones tienden al enredo y pasan de la conciencia paranoica al delirio interpretativo.

Finalmente, Sebastián asiste a una fiesta a la que el cura también hace acto de presencia. Se habla de la condición de salud de Fernando, el moribundo del inicio de la novela, y el protagonista cree que el sacerdote se ha aparecido para asegurarse una conversación con el enfermo en riesgo de muerte. Lo que hasta el momento han sido solo amenazas, pasan a ser, en los ojos de Sebastián, el comienzo de un complot:

...este cura, al que nada se le escapa, sabe que Fernando está lleno de secretos ... [E]l cura llama a Carlos, los veo que se alejan hacia una ventana, no puedo creer que Carlos se disponga a una confesión en regla en medio de tal barahúnda, no, un sacerdote sabe siempre el lugar y la hora de este acto terrible; a lo mejor hablan de mí... Los observo con atención, y disimulo: el cura habla con ese tono confidencial ... su modo característico de mover los labios, ese hablar por medias palabras y hasta por cuartos de palabras nos lleva a imaginar cosas tremendas (11-12).

El peligro mortal de Fernando coincide con el peligro que también experimenta Sebastián; como Carlos le solicita que intervenga en el asunto, el cura dispondrá del enfermo como también de él. El personaje principal está en una situación límite: “escucho con ojos desorbitados, garganta seca, con piernas que flaquean, pero Carlos finge no ver mi turbación, por el contrario, me va cubriendo [...] con el negro fango de la responsabilidad. No sé qué decir ni qué hacer [...] todo puede complicarse horriblemente, sería cambiarle a uno la vida” (12). Carlos, por su parte, prosigue con su castigo, con el mandato que le asigna al personaje principal. Si bien estos señalamientos angustiosos no se diferencian demasiado de otros dados en previas situaciones, aquí Sebastián está completamente convencido de que hay entre ellos un acuerdo pactado, y él no conoce todas las cláusulas. En las postrimerías del capítulo, el cómplice del cura se permite una última contundencia:

con un dedo avezado en descubrir y señalar me muestra al encargado [Fernando], y es como si ese dedo recorriera de arriba abajo el alma que se oculta en lo profundo de esa piel [...] Como yo no digo nada, él toma mi silencio como un otorgamiento, y corre ligero donde el cura a darle cuenta del éxito de su gestión diplomática (13).

IV- La paranoia como estructuración de sentimientos cotidianos

El final del primer capítulo y el principio del próximo marcan la primera de las huidas. Sebastián comienza diciendo: “[e]spero no encontrarme nunca más con Carlos. Me he mudado a otro barrio bastante apartado del centro [...] al menos estoy tranquilo, acabo de escapar de un gran peligro” (14). En términos de amenaza, el lector solo ha presenciado un principio de compromiso, nada ciertamente peligroso dentro de los márgenes de la ficción. Con todo, el protagonista se ve impelido a tomar esta decisión, a, nuevamente, mantenerse distante de cualquier elemento que pudiera involucrarlo en alguna medida. La capacidad paranoica de Sebastián lo lleva frecuentemente a especular. No obstante, son las resoluciones las que acucian a este personaje. Por ejemplo, tras haberse despedido de Sara, su amiga, el narrador apunta que “el cariño, como todo en la vida, trae sus complicaciones. Uno sabe cómo comienzan las cosas, pero no sabe cómo terminarán. Esta lección me servirá de mucho” (14). En efecto, Sebastián ignora cómo acaban las cosas, porque evita rotundamente que los eventos alcancen su término; su modo de enfrentamiento se reduce a la evasión. Sobre esto, Rita Molinero intuye que la actitud de Sebastián “es en realidad una postura filosófica frente a la violencia de un mundo que se complace en la carne trucidada. Por convicción y sensibilidad, Sebastián rehúsa el papel de victimario, huyendo una y otra vez...” (337). En cualquier medida, de ese circuito de complicaciones no podrá escapar; todas las estancias tienen fecha de caducidad dentro del sistema del personaje, por lo que tarde o temprano tocará cierto cumplimiento de traslación.

Pequeñas maniobras a veces no parece diluir bien estos episodios en donde el protagonista simplemente está dado al temor. No hay una evolución notable, un

cambio profundo; todos son engaños pasajeros o repeticiones de una angustia que el lector ya claramente distingue. Sebastián es un personaje a quien los ritos de la vida cotidiana le pesan, sin embargo, nunca propone demasiado como para alterar el orden externo de las cosas. No es un sujeto hecho para los grandes cambios, las grandes transformaciones. Un día que llega a la escuela en la que trabaja se topa con una manifestación. El personaje, después de haber descrito el panorama, inserta su juicio para dar sentido:

Uno quisiera comprender hasta el fondo por qué se producen estas situaciones, pero la madeja es más larga de lo que creemos. No me asombraría si alguien me dijera que esta rebelión de maestros guarda estrecha relación con la muerte del portero y con la boda de la hija de Sara. Nadie podría demostrar lo contrario, ya que nunca se toca fondo (16).

A menudo, el protagonista hace una reducción al absurdo de los acontecimientos que atestigua. Según él, la realidad no es más que una red en la que todo se enreda, todo provoca una secuela de accidentes y por lo que uno está abocado a la carrera, a evitar la embestida de estas grandes exactitudes. Ante la turbulencia, la inmejorable técnica de protección viene siendo el someterse a una suerte de clandestinidad. De esto es consciente el narrador, pues señala que “[c]uando uno ve a tantos hombres juntos pierde la noción de la figura humana. He ahí la ventaja de caminar perdido entre la multitud: ni yo mismo sé ya quién soy” (16). Esta, muy a su manera, es la forma del ejercicio comunitario que puede fijar Sebastián con respecto de su entorno. Para ser parte de la masa tiene que confundirse con la masa, no sobresalir, estar atrapado, sí, pero bajo las condiciones de un tipo de anonimato que impiden el compromiso total de su integridad.

Por otra parte, Sebastián vuelve a incorporar un inciso sobre la literatura.

Paseándose por la biblioteca, el narrador reconoce:

Me gustan los libros que hablan de lo que yo no puedo hacer. Es una compensación y un consuelo, pero es algo más importante aún: una saludable advertencia. Leyendo esos libros soy lo que no soy, y al mismo tiempo ellos me dan fuerzas para seguir siendo lo que soy. Si por casualidad me cae en las manos uno de esos que me retratan de cuerpo entero, de mano maestra lo cierro pesadamente (17).

Las impotencias del protagonista son vencidas por medio del material literario. En la comodidad del hecho ficticio que no puede alcanzar la vida del sujeto en discusión, este se regodea en los placeres de lo que es vivir fuera de sí. Con este proceso lector, Sebastián consigue respaldar su código de valores, pues no se ve en la obligación de terciar sus actos para amplificar su abanico de experiencias, ya que se encuentra llanamente satisfecho con aquellas adquiridas mediante la literatura. Sin embargo, nuevamente la idea de verse retratado lo angustia profundamente, por lo que recurre a lo que sea distinto a él. Podría pensarse que el protagonista pretende cuidarse de sobreexponerse frente al lector; más que con ánimo de justificar cada una de sus acciones, Sebastián también huye de esa mirada sostenida que va detrás de todos los sucesos referidos en el marco de la obra por este narrador no confiable. De acuerdo con Fabiola Cecere, esto responde a que “[l]a presencia constante del lector en las palabras de Sebastián muestra que, en este caso y a diferencia del diario íntimo, el destinatario (el otro) está considerado como un juez, y no sólo como simple receptor: es un aspecto dominante en las confesiones, escritas y orales” (53). Por ende, su modo de proceder nunca o casi nunca fluctúa (para protegerse), el de los otros personajes sí (para denunciarlos). De algún modo, el narrador espera que el lector se fatigue de su

relato biográfico, y que preste más atención a lo que tiene que decir de los demás.

No sería descabellado argüir que el protagonista de *Pequeñas maniobras* es la antítesis *avant la lettre* del Hombre Nuevo guevariano. Si por un lado Sebastián da “la sensación de [ser] tres cuartas partes de niño y una de hombre” (18), la concepción de este otro sujeto ideal, teorizado especulativamente y muy cercano a los preceptos de la revolución cubana, deberá estar comprometido políticamente, dado al sacrificio y a la mejora social como también tendrá que ser un individuo calculador y racional, siempre a la disposición de un bien común. Para Guevara, el Hombre Nuevo sacude la quietud de las masas. Sebastián, sin que quede la menor sospecha, no cumple con ninguna de estas características: “Yo lo subordino todo a las posibles complicaciones. Es algo más fuerte que yo, eso me domina con mano de hierro [...] he sido puesto en el mundo para una sola cosa; para ocultarme, para tener miedo, para escapar a toda costa, para escapar, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada” (19). Y no se frena con esa pormenorización. Poco después, y ante las miradas despreciativas de sus colegas manifestantes, se pregunta si “¿[s]erá que ellos piensan que el mundo se ordena según una escala de virtudes y que yo ocupo en ella el lugar más bajo? También pensarán que está en mi mano cambiar el curso de mi vida, que yo puedo transformarme en agitador, que puedo cambiar el miedo por valor y la tristeza por euforia...” (19). En pocas palabras, ideológicamente el narrador se opone a ese proyecto reformador que poco después fue promovido en todo el país, casi como renunciando de antemano a que puedan modificar exitosamente algo de su entereza. Sobre esto, Thomas F. Anderson ha dicho que

Piñera indirectly criticizes problematic issues faced throughout Latin

America: the exploitation of the weak and powerless, the innate cruelty of humankind, and the manipulative practices of powerful individuals and institutions. [This novel], however, can be classified as a political text [...] despite being written during a period of political struggle in Cuba, *Pequeñas maniobras* is by no means a revolutionary work. Sebastián is the antithesis of a revolutionary hero, a fact that is underscored by his resistance to all forms of commitment and his marked distaste for political protest (199-200).

Muy a cuentagotas, el narrador va instaurando el entramado político con el que deja regir su vida. Ya ha quedado en evidencia que sería incapaz de acatar cualquiera de las nociones fundamentales del proyecto del Che Guevara. De todos modos, profundiza en esto e indica que

[y]o lo confío todo al azar, aunque el azar no exista, lo cual es un modo de decir que las posibilidades están dentro de uno y que nadie tiene derecho a exigir que las manifiestemos si no nos da la gana [...] sé que el mundo no va a ser encarado según mi cobardía; es a los profetas, a los revolucionarios, a los estadistas, a los políticos a los que puede pedirse cuentas (19-20).

Otro encuentro fortuito con Sara permite que Sebastián conciba una poética del chisme con la que, evidentemente, no coincide. Dada la urgencia que esta siente de hablar, el narrador comenta que “la gente está en el mundo para contárselo todo [...] Si un taquígrafo invisible tomara sus palabras tendríamos impresionantes novelas de miles de páginas, compuestas en unas pocas horas” (20). Por un momento, este tipo de relato oral se corresponde con aquella oportunidad que tenían los condenados en el siglo XVIII para que, a la hora de su ejecución, admitieran sus crímenes. Esta asociación podría resultar forzada, pero, bajo los acuerdos paranoicos establecidos por el protagonista, todo contenedor de secretos y todo divulgador de verdad es, potencialmente, el culpable de *algo*; no debe olvidarse que el narrador se cuida tanto de lo uno como de lo otro. A fin de cuentas, estas últimas palabras de condenado

vienen siéndolo para el acusado del siglo XVIII y para el personaje que se confiesa delante de Sebastián, puesto que dicha confesión forzará la distancia definitiva entre el protagonista y el emisor de turno con tal de que el primero mantenga su condición de inocencia. Nótese, además, el grado de contradicción del que peca el protagonista, ya que, por más que parezca restarle valor a este *género literario*, es básicamente lo que hace él, con la ligera variación de que Sebastián ha concentrado sus esfuerzos en manifestar incansablemente su miedo en vez de insistir en actos ordinarios (en los que sí insisten los demás alrededor suyo). Posteriormente se devela la muerte de Fernando.

La noticia de la muerte arrastra consigo un hecho terrible:

me cuenta[n] que al fin se arrepintió y que se confesó con el cura [por dos horas], por lo que [Sara] deduce que Fernando estaba lleno de secretos [...] Siento un asco tan grande que estoy por vomitar: Fernando despojándose de su cáncer y de sus secretos para caer en el hoyo [...] El médico se ha quedado con el tumor y el cura con los secretos (21).

El malestar de Sebastián, entre otras cosas, se debe a esa enfermiza vocación para el secreto que experimentan los demás, esa necesidad que sacian a través de conversaciones, interrogaciones o confesiones. Para su sorpresa, la amiga también le revela el destino de Carlos:

me dice que [él] acaba de hacer sus primeros votos ... De confidencia en confidencia, me dice que Carlos habla siempre de mí, le ha dicho a Sara que mi alma está en peligro, que soy un soberbio ... Por fin ella estima que ya lo ha desembuchado todo y en justa reciprocidad espera mis confesiones ... yo me quedo mudo, aplastado confundido. Entonces ella responde por mí y se lanza por el ancho camino de las suposiciones (21).

La misma angustia, la misma sensación de entrampamiento que experimentó con la última conversación con Carlos, ataca a Sebastián. No puede responder con eficacia;

el azar en el que siempre ha creído le ha destinado este encuentro casual disfrazado de amenaza.

V- Hábitat y habitus paranoico

Dentro de las concepciones del protagonista, cada aparición de la amenaza requiere algo más que su silencio, pues la fuerza motora de dicha intimidación no podría detenerse únicamente con sus reservas. De cara a esta situación, el personaje principal se ve presionado a contestar (cosa que no hará) o a huir:

Por último, me da el golpe de gracia: me pide la dirección [...] si digo la dirección, Carlos se aparecerá con el cura, dispuestos a confesarme. Mejor será que me tome por loco, todo antes que confiarle mi domicilio. Me meto de cabeza en una guagua y desde la plataforma le grito que mañana iré por su casa. Estoy salvado (21).

Pero no hay salida. De inmediato se alarga en pensamientos agobiantes que, frente a la vocación por el secreto que experimentan los otros, reflejan, a su vez, su vocación por el escape:

Este encuentro con Sara es revelador. Se paga bien caro escapar a los demás. Será por eso que la gente acaba por entregarse atada de pies y manos. Pero yo no puedo [...] pago un precio muy alto por no verme metido en líos ... con cada nuevo cabo que se añade a la trampa me siento más animado a proseguir mi vida escapatoria. Tanto es así que ya estoy pensando en abandonar la ciudad. Es un pensamiento ridículo, sé que estoy magnificando un incidente que no puede tener consecuencias de ninguna clase, pero con todo, no puedo sustraerme al terror de unos probables dedos acusadores (22).

Claramente estas manifestaciones persecutorias justifican la paranoia del personaje principal. A pesar de que reconoce que puede que esté exagerando con tantas medidas preventivas, la profundidad de su miedo lo doblega a someterse a esta repetición de

historia-histeria. El sistema cognitivo de Sebastián reacciona brutalmente frente al riesgo de saberse bajo amenaza directa o indirecta. Esa noción amenazadora está presente en cada uno de los actos atestiguados por el protagonista. Carolyn Wolfenzon, en su artículo titulado “La ciudad como espacio de tortura en *La carne de René y Pequeñas maniobras* de Virgilio Piñera”, pone de manifiesto que en esta obra “la ciudad adquiere la figura del panóptico, donde las viviendas particulares adoptan el lugar de las celdas. El personaje no puede desplazarse con tranquilidad por la ciudad porque cada vez que lo intente habrá [algo] que impida su circulación” (65). Si bien las viviendas particulares aún no han jugado un papel fundamental en esa dualidad de vivienda-celda, en las escenas siguientes se verá cómo el habitar en una de estas falsas celdas asegura la transferencia a un espacio verdaderamente presidiario. Por ejemplo, en la nueva residencia que ocupa, el subalquilador le ha pedido que se haga cargo de su correspondencia, ya que tiene un viaje pendiente. Sebastián, como es de esperar, considera que tras la solicitud de Gustavo hay algo más que un simple favor:

No sé si es porque estoy prevenido contra todo, pero tiene un modo de mirarme que se mete adentro como un cuchillo en la carne. Lo atribuyo a que ningún hombre puede escapar al deseo de efectuar el análisis de su prójimo. Yo miro a la gente tratando de adivinar lo que piensa. No es un deporte gratuito, es una defensa (22).

Nuevamente aquí contrapone cualitativamente a dos tipos de seres: los que lo cuentan todo y los que lo adivinan todo. Si se piensa que, tradicionalmente, la representación literaria de la figura del detective suele limitarse al ejercicio deductivo que efectúa por encima del caso en cuestión y que, incluso en los textos del género más audaces, este investigador no parece proveer la misma cantidad de información que sí dan los personajes circundantes. En ese sentido, Sebastián viene siendo una suerte de detective

insistentemente intuitivo, que revela poco o nada y que se protege de cualquier interacción en la que pueda verse comprometido, aunque revela en base de las omisiones y los enfoques de su discurso. Es, a su manera, un agente disipador de conjuras delirantes y de carácter privado, interesado únicamente en lo que le concierne. Con todo, en la novela no se otorgan pruebas contundentes que demuestren la existencia de una conspiración capaz de alterar la vida de los personajes; ni siquiera el lector puede concluir a qué se debe ese miedo atávico del protagonista o si, en efecto, los otros personajes con los que se cruzan conspiran en pos de su mortificación. Debido a esa mortificación por la que pasa Sebastián, este está dispuesto a falsificar cualquier tipo de información con tal de velar por sí mismo:

¿Por qué no acaba por irse y dejarme en paz? ... Este tipo se las trae, mejor será que se meta en sus asuntos ... Qué hago, qué empleo tengo, qué ideas, qué pienso de la humanidad ... Me voy por las ramas, por unas ramas tan frondosas que acabo por ocultarme de todo. Al menos eso pienso yo, a lo mejor él sabe cómo descubrirme entre ellas ... estas encerronas pueden complicarse ... ¿por qué me mira tan fijamente? ... Es de esos tipos que pesan el cuerpo y el alma de uno. ¿Con qué derecho? ... Mi derecho no consiste en rechazar la balanza que quiere pesarme ... el mío es el de escapar ... el terror así lo exige (22-23).

Tal vez la mirada con lupa de este detective que vigila al narrador termina por contagiarse (como se habla de contagio con los primeros eventos relacionados a la muerte y al miedo). Al cabo de unos días, y al recibo de unas cartas dirigidas al subalquilador, Sebastián confiesa: “Tengo unas ganas locas de abrir estas cartas [...] Que el peso de sus secretos recaiga sobre él. Sólo violentaría esta correspondencia con el objeto de saber con que clase de tipo me las veo” (24), pero la tentación es pasajera y, enseguida, se recuerda que “todo se paga y esos secretos son un arma de doble filo [...] Tengo la impresión de que son ésas unas cartas bien peligrosas, si la policía

efectuara un registro en nuestras habitaciones quedaría comprometido” (24). En efecto, la peligrosidad de las cartas se convalida tras el regreso de Gustavo y su muerte por estrangulamiento. Una noche, Sebastián se topa con la presencia de policías y una ambulancia frente a su vivienda. Pasando de la indiferencia momentánea a la preocupación extrema, indica:

No puedo hacer conjeturas, no hay tiempo para ellas, me limitaré a enterarme y a condolerme ... me dice[n] que Gustavo ha sido estrangulado ... sólo pienso en las horribles complicaciones que se avecinan ... hasta se habrán colado en mi cuarto en busca de pruebas y de pistas. Los nervios me llevan de golpe a contemplarme condenando, convicto de un crimen que yo no he cometido, frente a un sacerdote ... me dice[n] que quedo en calidad de detenido hasta el esclarecimiento del crimen (29-30).

Sebastián termina siendo liberado, pues a los veinte días encuentran al verdadero responsable del estrangulamiento del vecino. Con la sinuosidad habitual, el protagonista se limita a decir que su muerte se debe a “rencillas políticas internacionales” (30). Sin embargo, el encarcelamiento, según su juicio, ha robustecido su proceder paranoico. En principio sufrió por no ser el estrangulador, por estar encerrado y estar siendo interrogado a causa de un crimen en el que no estuvo involucrado. Una cosa curiosa es que poco antes del estrangulamiento de Gustavo, el narrador confiesa que una de las responsabilidades de su oficio en la escuela consistía en “[s]acar cifras de una columna y ponerlas en otra, es decir, defraudar al fisco” (26). Y, con todo, esta actividad fraudulenta no se transfiere angustiosamente hasta su conciencia al momento de ser detenido. Más adelante, el mismo narrador apunta que hacía la contabilidad y que “[e]s bien fácil poner *más* donde dice *menos* y *menos* donde dice *más*... La gente es como estos trucos: donde dice *sí* debe entender *no* y

viceversa” (50).

Al ser puesto en libertad, se permite otra de sus fugas, y acaba mudándose a la casa del director de la escuela con tal de prestar servicios domésticos en ella. Sebastián inicia el tercer capítulo con otra de sus tan acostumbradas máximas que resumen su filosofía de vida: “Dirán de mí que me ahogo en un vaso de agua... Bueno, es el volumen que requiero para ahogarme; otros necesitarían un océano, a mí me basta con un vaso” (32). En esta nueva etapa, el narrador se ve sometido a cumplir con todas las exigencias de Elisa, esposa del director. Además de su trato cruel, esta se dedica a acosar con preguntas al protagonista. En una de esas sesiones interrogativas, Elisa le ha pedido detalles sobre su acusación y sobre cuán terrible son las cárceles. Sebastián, tan sobrio como siempre, responde con la mayor brevedad posible, pero permitiéndole al lector un acceso a las concavidades de su pensamiento. En una de esas divagaciones, reflexiona que “Elisa [...] no sabe que algo peor que un ratón estaba en mi celda, algo que me miraba con crueles ojillos, que me acechaba en la sombra; ella no sabe que ese animal indescriptible soy yo mismo” (34). Dicho en poco, el acceso analítico del pensamiento de Sebastián admite que, en el fondo, está él y su paranoia; no hay conjuras mayúsculas conspirando en su contra, ni desgracias aguardando para ceñírsele por encima. Todo consiste en un miedo infame y patético, pero no por ello menos real.

A pesar de su incansable tormento, hay algunos momentos de levedad en los que se puede dar a pensar con cierta claridad. El problema está en que las pocas veces que se supone protegido de sí mismo, la paranoia de otros personajes lo devuelven a su acostumbrado estado de delirios interpretativos. Si bien Sebastián tiene que

recordarse que debe cuidarse de no falsear con la imaginación, pues no hay que hacer una montaña de una simple inspección ocular (29), las alucinaciones tan próximas a sí desestabilizan estos momentos de lucidez. Elisa vendría siendo uno de esos personajes que, además de tener su acopio de secretos, impacta delirantemente contra los modos de pensamiento del protagonista: más allá de su trato, es un personaje convencido de que el mundo se ve en constante amenaza por el constante aluvión de mentiras. A diferencia de Sebastián, quien se presenta como un individuo inofensivo, los temores de la mujer justifican su ferocidad: si el mundo, en efecto, está bajo tenaz amenaza, Elisa intuye que debe intervenir sacando a relucir verdades. En ese sentido, este personaje exhibe rasgos superiores a los de Sebastián en términos de mesianismo. No se debe olvidar que el protagonista no tiene intención de cambiar nada; a este le basta con protegerse. Elisa, en cambio, piensa que para protegerse, para mantener bien cuidados sus secretos, debe igualmente conservar lo que ella entiende por armonía. Frente a la singularidad de Elisa y de su hermano Orlando,⁶ Sebastián sospecha que “se han confabulado para aterrar[lo]” (37), pero es capaz de soportar estos suplicios, siempre y cuando se vea protegido del tormento mayor: comparecer ante la justicia. A estas alturas, y ante las pocas evidencias que puede agenciarse el lector con respecto de la vida y secretos de Sebastián, es el mismo fenómeno paranoico el que se presenta como elemento protagónico, si se tiene en cuenta que algunos de los personajes — particularmente los del capítulo corriente— también padecen de dichas perturbaciones. De cualquier modo, el narrador no es interrogado exclusivamente por

⁶ Sebastián comenta sobre Orlando que este “[e]stá seguro de que me revela el mundo ... me da consejos, me habla de trampas, de miradas...” (40).

la dueña de la casa, sino que hasta Josefa, otra de las sirvientas, se lanza a hacerle preguntas concretas sobre las sospechas de asesinato que se tuvieran en contra de él. Sebastián encuentra en esto una oportunidad para concebir un complot que lo pone en riesgo; para él ambas mujeres comparten un interés: la revelación de un secreto que nadie tiene. Como esta es la misión del lector acosador y de los personajes que se cruzan en el camino de Sebastián, la novela, como era de esperarse, coloca una nueva pieza en el entramado narrativo. Por si fuera poco, con los interrogatorios informales de Josefa y Elisa, aparece el hermano del director, que es sacerdote. Este asedio de religiosos pone en alerta al protagonista, quien señala que “[h]abría que estar prevenido, no contra la santidad, es bien inofensiva, no puede transmitirse como las enfermedades. Lo digo por la confesión...” (42-43).

La aparición de otra figura eclesiástica es magistralmente descrita por el mismo protagonista: “[t]iene la cara de todos los sacerdotes, es decir, no tiene una cara propia, es una cara compuesta por miles y miles de caras modeladas a través de cientos de años” (43). Sebastián vislumbra la monstruosidad de estos contenedores de verdades que, de alguna manera, se forman del secreto ajeno. A su entender, estas versiones humanas de la confesión se validan a partir de un mandado mesiánico: “salvar a los pecadores” (44). Hablando de eso, Elisa inicia una discusión en medio de la cena con el director y el cura. La mujer sospecha que José va detrás de una confesión del hermano suyo, Orlando, a quien el cura reconoce como un gran pecador. Finalmente, cuando el sacerdote abandona la casa, a Elisa le da con pensar que Sebastián es un espía de José y que está a sus servicios (49). El protagonista, sin lugar a dudas, no mantiene ninguna relación de complicidad con el hermano del director,

pero Elisa no se siente satisfecha con esas respuestas. Al cabo de un tiempo, Sebastián admite que al momento de despedir al cura, este le obsequió una estampa religiosa, y que ahora Elisa exige ver. El personaje principal cuenta: “Se la enseño. La mira como si se tratara de un mensaje en clave. Le cuesta mucho convencerse de que es sólo una simple litografía. Acaba por romperla en pedacitos que mete en uno de los bolsillos” (49). Como antes había quedado mencionado, la gran mayoría de los habitantes de esta casa comparten inquietudes delirantes que, por momentos, hacen de la residencia una suerte de manicomio. No hay que dejar en el olvido el hecho de que, más allá de los miedos recurrentes de Sebastián, este ha optado por refugiarse en dicho lugar porque piensa que le sirve de escondite, sin haber sospechado que coincidiría con otros de similar condición paranoica o como el mismo narrador dice sobre Elisa (pero que aplica a todos): “mezcla de superstición y escepticismo” (50).

Sebastián, sin proponérselo, termina por destapar un enigma que justifica parte de la aversión que siente Elisa por el cura. Una tarde, Josefa, la criada, le comenta al protagonista que Elisa, antes de contraer matrimonio, estuvo enamorada del cura, pero no fue correspondida. Sorprende la reacción inmediata de Sebastián, pues no se ve escandalizado al tropezar con este secreto, sino que experimenta compasión por la mujer: “discurro una terrible venganza contra el padre José. Cojo el lápiz, escribo de un tirón. Tengo que vengar a Elisa [...] Pero es mi venganza, no la de ella” (52). Muy a su manera, Sebastián se ha aliado con Elisa en una guerra secreta contra los curas. Movidado por esto, compone una carta —que no envía— haciéndose pasar por la esposa de Justiniano, pero este acto falsificador no modifica la ruta de la verdad dentro de la narración; más bien le sirve de catarsis. En pocas palabras: con escribir le basta para

expiar sus culpas.

VI- La paranoia como un bien común transferible

Tras la muerte del director, el protagonista se ve impelido a continuar con su tradición de fugas, y se va sin despedirse de la viuda o de Orlando. Hasta el momento, la forma de la persecución más sostenida experimentada por el personaje principal había sido el asedio de la muerte. No obstante, en el cuarto capítulo hay una intromisión narrativa a manos de Teresa, quien, como descubrirá el lector, será la prometida del personaje principal. Con esta fractura diegética, el lector puede mirar al Sebastián-paranoico desde otra perspectiva y sin el control narrativo que ha ejercido hasta entonces. Esta nueva voz irrumpe con una especie de mitologización en cuanto a la procedencia del sujeto de interés: “Vino sin anunciarse, se marchó sin despedirse. Quisiera ser adivina para saber dónde está, para saber dónde estuvo antes ... ¿Por qué rehúye el contacto con la gente? No sé nada de su vida ... si se ha marchado es porque huye de algo” (58). Ante los ojos de Teresa, el protagonista es un individuo misterioso y sin historia o, al menos, sin historia conocida. Igualmente, destaca la inescrutabilidad de Sebastián; una cosa es que el lector no alcance a destapar sus secretos, y otra que la prometida sepa tan poco de él. En cierto modo, en este capítulo se tiene acceso al Yo paranoico mediante los diálogos con la mujer, como también por medio de las reflexiones que esta comparte al momento de analizar sus palabras. En una de esas conversaciones, se pone de manifiesto lo siguiente:

[Sebastián:] ¡Ah, razonable...! [...] No conozco nada razonable.

¿Acaso tú sabes? [Teresa:] Sé que hay muchas cosas razonables. Otras no lo son, por ejemplo, tú [...] Me fallan todos los razonamientos. Sigues siendo un desconocido. ¿Qué sé de tu vida? Nada de nada. [Sebastián:] Menos sé yo de mi vida. Mi vida... Es cosa de risa (61).

Es evidente que este paranoico no razona fuera de su sistema, que es lo que exaspera a Teresa. Luego, en una de sus reflexiones intercaladas entre medio de los diálogos, indica que “[u]na frase borra la otra, el juego inhumano de las palabras. No creo que esa vida encierre un secreto. Perdería mi tiempo si pretendiera revelaciones ... lo que oculta es la lucha normal de cada día” (61). La prometida se deja convencer por la angustia transparente de Sebastián, y concluye que, en realidad, no hay nada enigmático que tenga que ser confesado. El protagonista asume alguna culpabilidad incluso antes de que la transgresión ocurra. Al cabo de unos días, Teresa se tranquiliza haciendo una descripción de lo que percibe de Sebastián: “La vida debe ser para Sebastián un penoso deber [...] hace un enorme esfuerzo con sus actos, se empantana en ellos, se atasca [...] sólo se puede hacer tontas conjeturas frente a un hombre impenetrable. Es horrible que uno sienta que esa vida no está ligada a nada” (61-62).

Más adelante hablan sobre el oficio de Teresa y sobre la naturaleza de la confesión. Al parecer, la mujer ejerce como mecanógrafa y es quien pasa en limpio las declaraciones de los acusados. Posiblemente, este sea uno de los pasajes en los que el protagonista se expone más de la cuenta y deja entrever sus pensamientos:

[Sebastián:] Debe ser horrible saber tantos secretos. [Teresa:] ... No hay tales secretos, eso sale en los periódicos ... No soy yo quien arranca las confesiones. [Sebastián:] ¿No te parece horrible que un ser humano se vea obligado a confesar lo que ha hecho? [Teresa:] ... [Y]a han sido puestos en evidencia ... Hay muchos que no confiesan su crimen. [Sebastián:] Sufren más que los otros. Les asquea su confesión ... Sentir que nos arrancan una confesión es algo más grave ... es tomar contacto con la muerte. [Teresa:] ¿No te parece la confesión un alivio?

[Sebastián:] ...Nadie confiesa voluntariamente. La confesión siempre es arrancada; por evidencia, por temor a la justicia, por temor a Dios. Confesarse es morir. [Teresa:] Eres un cobarde, le tienes miedo a la vida. Tú sí estás muerto de veras (63).

Este debate nos hace recordar los comentarios de carácter histórico que Foucault presenta en *Vigilar y castigar* en relación con la confesión. Si la justicia necesita fundamentarse en la verdad, y si, en efecto, la persona detenida es el culpable número uno del crimen del momento, la confesión viene siendo una prueba a destiempo e innecesaria (si ya se sabe la culpabilidad del sujeto en cuestión), un exceso discursivo con el que las fuerzas estatales se regodean en su capacidad a la hora de identificar criminales. El Estado, a su vez, les otorga una carga moral a las declaraciones, pues parece entender que con ellas el culpable se disculpa como también, implícitamente, confirma la eficacia de las prácticas penales. Si, en palabras de Eduardo Lalo en *El deseo del lápiz*, “la cárcel es el museo obscuro del Estado” (25), la confesión, al asegurar el ingreso del acusado a dicho museo, es la medalla que irá a parar en las solapas del detective condecorado. En pocas palabras, la confesión es la asunción de derrota ante el Poder. En segundo lugar, no hay que olvidar del todo el oficio de la mujer: si su trabajo consiste en pasar en limpio la información recibida por medio de las confesiones de los acusados, ¿no es justamente lo que hace ella con este capítulo? ¿Para qué otra cosa puede servir esta única intromisión narrativa en toda la novela? En su insano juicio, Sebastián tiene la razón: todos, a propósito o no, son capaces de distorsionar y difundir un hecho con tan solo otorgárseles un pedazo de verdad.

Por otro lado, ya se han mencionado los principios paranoicos de Sebastián y Elisa (próximamente se agregarán los de Julia), como también la obsesión por la

verdad en las figuras eclesiásticas —haciéndose valer del sacramento de la penitencia— o los curiosos comunes, pero no se ha insistido lo suficiente en que dentro del universo piñeriano los personajes padecen de algo, al menos los más cercanos al narrador, y siempre parecen buscar alguna salvación. En el caso corriente, es Teresa la que presta a intuición esta idea al expresar que “[y]o estoy loca de amor, él está loco de miedo. ¿Por qué no vienen a encerrarnos definitivamente?” (64). Este reconocimiento tan rotundo conduce irrevocablemente al lector a otra idea: en *Pequeñas maniobras* todos los personajes poseen cualidades de sobra para ser internos de manicomio. Diferente a *La carne de René*, aquí no existe una institución evidente capaz de domesticar las rusticidades de estos sujetos, pero se huye porque sí cuentan con la sospecha, el antecedente paranoico, de que puede que dicha institución exista. En esta novela, mucho de los personajes se antojan débiles de carácter o lo suficientemente endeblados como para ser pervertidos por objetivos soterrados. Un breve pasaje sugiere esta flaqueza recién señalada. Cuando Teresa retoma el tema de la discusión acerca de la confesión que tuvo con Sebastián poco antes, la mujer manifiesta que “[l]a calma (me da risa esta palabra que en nuestro caso es sólo un encubrimiento) ha vuelto. Hacemos que olvidamos el accidente [...] pero es el germen, estoy segura, de nuevas y más horribles complicaciones” (64). En este inciso solo valen dos suposiciones: aquí quien habla en realidad es Sebastián (haciéndose pasar por Teresa) o la prometida ha sido contagiada con ese registro paranoico que tan ostensiblemente habita en el protagonista.

No obstante, un suceso engaña temporariamente la inestabilidad de Sebastián:

le propone matrimonio a Teresa,⁷ pues piensa que ella es la encarnación de su tranquilidad. Durante quince días finge o logra acallar su irrefrenable tendencia a la fuga. Esta ausencia de delirio por más de dos semanas no llega a explicarse; por si fuera poco, la pareja planea escoger como testigo al fiscal que interrogó a Sebastián cuando se sospechaba de él en la muerte del subalquilador. También tienen una conversación animada con dos curas: primero con Carlos, el amigo de Sebastián que se hizo sacerdote, y luego con José, el hermano del director fallecido. Todo esto acontece sin que el personaje principal exhiba la menor señal de desesperación. Quien sí muestra todas las señales de desesperación ante un desplante sufrido en el pasado es Julia, a quien su pretendiente dejó esperando en el altar. Desde entonces, Julia se ha dedicado a desaconsejar a todas las mujeres que conoce para que no se casen, y así puedan evitar lo que ella padeció; para su desgracia, estas siempre han terminado contrayendo matrimonio. Pese a que todos sus presentimientos acaban en el fracaso, Julia continúa con su proyecto desalentador, por lo que le dedica las mismas palabras a Teresa con tal de protegerla. Teresa, en cambio, describe su discurso como un “terreno de las conjeturas, pero de unas conjeturas bien cojas, y que sin embargo crecen con los años, multiplican sus ramas engañosas y terminarán por ahogarla” (74-75). El miedo nunca se desactiva del todo; cuando no es experimentado en primera persona, estará presente en algún personaje secundario. En el caso de Julia, el paso del tiempo no ha aplacado su angustia. Esta mujer ignora el porqué de la desaparición de su pretendiente. Teresa le propone como escenario plausible el simple hecho de que se

⁷ Para analizar este episodio desde otra perspectiva que no se corresponde con el de la investigación corriente, se recomienda leer “La estrategia del lagarto” de Carlos Espinosa Domínguez.

haya ido al extranjero y haya contraído matrimonio. No obstante, ante esta “teoría de conspiración” dada por la prometida de Sebastián, Julia se limita a

examina[r] la conjetura, le da vueltas y más vueltas, acepta una parte y rechaza la otra, ya está a punto de tomar un tren para embarcarse [a buscarlo], pero, ¿adónde? No importa, Manuel vive en G., y si no, en M., es preciso llegar hasta allí, hablarle, convencerlo (75).

Pese a todas las recomendaciones ofrecidas en contra del novio, Teresa decide seguir con el matrimonio. Otra de las figuras que más insiste en que la prometida recapacite es Juana, la madre de Sebastián. Esta, a pocos días de la boda, le anuncia a Teresa que “Sebastián no quiere a nadie [...] Déjate de sueños... Sebastián nunca sueña; siempre está despierto [...] No sé cómo hará, nunca se sabe con mi hijo. Nos abandonó en el momento que parecía más amoroso. También eso formaba parte de sus planes. Ya ves, volverá a hacer la misma jugada” (80). Mientras tanto, la pareja se ríe de estas sospechas, al punto de que cada uno juega con la idea de que, en efecto, el protagonista opte por dejar plantada a la novia. De algún modo, conspiran y construyen el hecho antes de acontecido, respaldado por el recelo de Julia y las suposiciones de la madre de Sebastián. El capítulo, a diferencia de muchos otros, no acaba en huida, sino que concluye con la promesa de que la pareja se verá al día siguiente, al momento del casamiento. Con todo, el último diálogo del personaje principal es más malicioso de lo que se cree: “Es cierto, me voy. Mañana es nuestro día...” (82).

La promesa, seguida de la reticencia del comentario de Sebastián, marca el cierre narrativo de Teresa. En el quinto capítulo, el miedoso conocido retoma las riendas del relato y, de inmediato, el lector descubre lo sucedido: el protagonista fue

hasta la casa de su prometida y le dijo que no se casaría, que *algo* le impedía cumplir a cabalidad. Insistentemente, el narrador alude a unas fuerzas ocultas que controlan el comportamiento de los demás, pero de las que no se tienen constancia. De tal modo, el narrador le da término a esta etapa señalando que

[t]odos sabíamos el final de la aventura. Así es la vida: saber el fin que tendrá una aventura. Ahora comienzo una *nueva vida*. Es la copia exacta de la anterior [...] Copia nueva [...] O si prefieren, la novedad está en que la misma obra tiene ahora en el reparto algunas caras nuevas (84).

De esa manera, el protagonista confirma lo que se ha venido insinuando a lo largo de esta investigación: que los personajes que han aparecido en la novela, más que representar un modo complejo de sus respectivas humanidades, responden a ciertos sentimientos que, por regla general, están vinculados con el miedo. Sebastián, tras archivar su vida anterior, está claro que lo que le espera también recaerá en la repetición, que todo lo que se avecine no contará verdaderamente con el elemento de la novedad y que todo está signado por el terror.

A partir de este punto, el personaje principal adopta un tono más reflexivo y su discurso pasa de la enunciación de sus penas a la relación de sus penas con el mundo. Progresivamente se convierte en un etnólogo que revisa los simulacros sociales. Sin embargo, no debe pensarse que el protagonista practica el flaneurismo; la mayoría de sus observaciones se dan desde la reclusión de su habitación. Mirando la ciudad, el narrador apunta que “si todos los hombres [a los que también llama *habitantes industriales*] fueran como yo, esta ciudad se compondría de chozas o de algo peor ... Tengo la plena seguridad de que en esta ciudad no hay media docena de tipos como yo” (85-86). Aquí su sentido de inutilidad se enfrenta con el sentido productivo del

resto; ajeno a casi todo, Sebastián no es una ficha esencial para el movimiento de la sociedad ni para la economía. Sin embargo, una serie de personajes intentan su inserción, cosa que aterra al protagonista. En todo caso, el fatalismo de la cita se cifra en la segunda cláusula. Si bien pudiera preverse cierto rasgo mesiánico en ella, en realidad lo que Sebastián procura declarar es que todos están satisfechos con el rol que les ha tocado cumplir por contrato civil. Es decir, que nadie percibe el terror detrás de toda esa maquinaria, que es él el único con una verdad inviolable, con una verdad que lo incapacita de rendir servicios dentro del rito social. Inutilizado por decisión propia y por la apatía e incapacidad deductiva de los demás, solo puede pagarle a la comunidad con el mismo elemento que lo ha angustiada desde el principio: la mirada. Sebastián pormenoriza en cuanto al ritmo de la vida y, a su vez, el ritmo de la ciudad:

Desde mi ventana veo calles desiertas [...] Dicen que el domingo es un día muerto. No tienen en cuenta el resto de la semana, tan muerto como el domingo [...] Si la gente ve movimiento en las calles, determina que eso es la vida. Uno vive de amables convenciones y de cortinas de humo (87).

Esta es una de las pocas veces en las que Sebastián se sitúa en una posición privilegiada con respecto del otro. Para él, esta equivalencia de ritmo ciudadano (que es igual a vida) empobrece cualquier posibilidad de dilucidación que un sujeto pueda poseer. Esta, en apariencia, es una de las ínfimas certezas con las que Sebastián cuenta, y que nadie más parece distinguir, a juzgar por la participación dócil con la que entran al juego. En ese sentido, *Pequeñas maniobras* se antoja como una recreación laberíntica en medio de la ciudad, y en la que el paranoico tiene todas las herramientas para avanzar dada su condición de marginal. Wolfenzon insiste en esta idea al señalar que “[Sebastián] se oculta entre el tumulto ciudadano y desde ese espacio

anónimo cuestiona la arbitrariedad del sistema [...] Se esconde constantemente para criticar, desde su refugio, la pérdida de la condición humana en la ciudad” (64). Hasta el momento, la ciudad no ha tenido una fuerte presencia en la novela, más allá de descripciones someras por parte del narrador. Quizá esto se deba a que el protagonista sospecha que al pasearse en ella sus probabilidades de ser capturado aumentan exponencialmente. Con todo, “Sebastián siente la sensación de estar viviendo continuamente en una prisión” (Wolfenzon 64), lo que hace pensar en que no ha sido lo suficientemente hábil como para comprender que esa reclusión de espacios cerrados a las que se ha sometido conforman un engaño, una pausa en la detención venidera, una cárcel extendida que simplemente da la ilusión de la libertad porque la confesión a manos de los procesadores de la verdad aún no se ha llevado a cabo (entiéndase: curas, policías, psiquiatras, etc.). No obstante, sí se ha visto sometido a las preguntas insaciables de amigos o de compañeros de residencia, por lo que el éxito de su empresa (escondarse por miedo a ser cuestionado) no ha rendido los frutos esperados. A fin de cuentas, Sebastián es un fracasado, puesto que no consigue el escondite idóneo: todos —sujetos y escondites— están corrompidos por las instancias del orden y el poder.

VII- Memoria paranoica del fracaso: lo ilegítimo, lo auténtico y lo adulterado

Después de haber sido apresado y de haber servido en casa del difunto director, se conoce que Sebastián vuelve a dar clases. En el salón se dedica a relatar historias de gánsteres, pues es la única manera con la que consigue que los alumnos se comporten

dentro del aula. Por lo que destaca, trata de que las historias que comparte sean las de los más grandes crímenes. En realidad, el proceso pedagógico de Sebastián gira en torno de su filosofía de vida: la cobardía, el miedo y la angustia, como queda reflejado tras una disputa entre dos alumnos. Pedro, un estudiante, se le acerca para darle la queja de que otro lo agredió. Sebastián, sabiendo que el agresor es uno de los discípulos más difíciles en cuanto a comportamiento, no hace nada al respecto, justificándose de la siguiente manera:

Es preciso que Pedro se quede con su arañazo, que llore y patee, que se sienta frustrado por el resto de su vida, que día a día se haga más cobarde, es preciso que lo hunda con mis propias manos en el fango de la desesperación humana, en tanto que Carlitos prospera a fuerza de empellones, de sucios manejos y quién sabe si de pistolas y cuchillos (89).

En este microcosmos escolar, el protagonista forma y deforma a su gusto, dejando claro desde muy temprano cuáles son las jerarquías y los representantes del poder. No tan solo no se compromete con reprender al victimario (cosa que trastocaría su manera habitual de actuar), sino que insinúa que, de algún modo, la víctima tuvo que haberlo provocado. Por ende, lo que está diciendo es que el estudiante arañado es culpable y merecedor de la herida por el hecho de haber fracasado en pasar desapercibido.

Sebastián renuncia al empleo, pero le resta importancia a ello. En lo que sí hace hincapié es en la teoría de literatura con la que abre el sexto capítulo. Con ella se burla del lector, tan domesticado en la concatenación de eventos, la noción de un conflicto por resolver y, por ende, en el arte del descubrimiento. No obstante, en estas Memorias del protagonista se sabe que hay poco material como para “excitar al lector” y que, por lo tanto, este puede parar la lectura o continuar leyendo. Lo curioso de esta

hiperconciencia, de este sentido que posee el narrador de controlar todo lo concerniente a su vida, es que la existencia de las Memorias traiciona brutalmente todos sus reparos. Carolyn Wolfenzon apunta que el personaje principal *Pequeñas maniobras*

nos entrega aquello que estuvo evitando: el libro puede ser leído íntegramente como una confesión directa y frontal de sus más íntimos sentimientos. Piñera, de esta manera, muestra lo difícil que es escapar de las leyes de la sociedad, porque los personajes están atrapados por el sistema y reproducen al menos parcialmente aquello que niegan (69).

Sebastián no parece plenamente consciente de la contradicción, entendiendo que la acrobacia de cuidar sus secretos y, al mismo tiempo, dejarlos por escrito lo compromete más de lo que su conciencia paranoica le concedería. Sin embargo, con todo y la pormenorización narrativa que el protagonista extiende en su escritura personal, la verdad que comparte debe leerse como una verdad revelada a conveniencia. Como se ha establecido antes, el gesto autobiográfico se balancea entre un pacto con el lector y la autenticidad y una inescapable corrupción de la memoria que tiende a olvidar, engrandecer, minimizar o esquivar por completo ciertos episodios. Si esa, de por sí, es una de las características del diario íntimo, ¿cómo no ha de serlo también en la escritura de un individuo tan dominado por el miedo? La única certeza es que estamos leyendo todo lo que Sebastián voluntariamente quiso comunicar de sí mismo, por lo que la tarea del lector —alcanzado, igualmente, por una conciencia paranoica y un delirio interpretativo— debe consistir en escarbar sus Memorias dondequiera que sospeche que el protagonista haya anunciado más de lo imaginado.

Cuando la narración abandona su juego metaliterario, Sebastián anuncia que

llega a la vivienda de otra mujer, Matilde, para alquilar una habitación. Tras el encuentro, el narrador comparte impresiones:

¿Es loca o demasiado cuerda? ¿Mezcla la idiotez con el disimulo? ¿Es una *viva* o es una idiota? Por de pronto me parece mitómana, pero falta por saber si lo es por naturaleza o por cálculo [...] Si las cosas no me salen bien, queda el recurso de apelar a la fuga. Estas fugas inefables, estas fugas sin delito nunca fallan (97).

Con el avance del capítulo, sorprenderá la similitud y las correspondencias de crueldad que existen entre esta mujer y Elisa, la esposa del director fallecido. De hecho, en dos ocasiones en las que la casera insiste con el tema de que Sebastián debiera trabajar, el narrador siente como si se hubiera trasladado hasta los jardines de la casa de Elisa. En esta reiteración de personajes con atributos análogos *Pequeñas maniobras* demuestra ser la gran trampa de la que no se puede escapar, pues se está condenado a la repetición de rostros y, sobre todo, de rastros agobiantes.

Por el momento vale la pena enfocarse en Matilde. Al cabo de unos días, Sebastián confirma sus sospechas iniciales: la mujer es mitómana. Aunque se limita a escucharla, comparte algunos pensamientos: “En su mundo inventado, Matilde se mueve cómodamente [...] Como no soy psiquiatra no puedo permitirme el lujo de rastrear en su alma hasta llegar, como se dice, *a las fuentes* [...] [V]ive obsesionada con el deliro de grandeza” (101). La descripción continúa. No obstante, lo que resalta de estas especificaciones es el nivel de precisión con el que Sebastián crea el cuadro, lo que podría hacer pensar que es que distingue en Matilde rasgos ya conocidos de Elisa o, incluso, perturbaciones semejantes a la suya, con la ligera diferencia de que la casera presenta características mucho más delirantes que el mismo protagonista. Pese a que este logra desmontar mentalmente cada uno de los relatos dados por la mujer, el

narrador, en vez de desmitificarla, se ubica en sus discursos; de alguna manera contribuye a su “barata borrachera” por miedo a que, al contrariarla, pueda exacerbar su estado anímico. Por lo que deduce, solo Ricardo, otro inquilino, es capaz de calmar sus furias, ya que la casera demuestra una atracción por él. En la escena final del capítulo, Ricardo ha invitado a cenar a Sebastián, cosa que encoleriza grandemente a Matilde. Esta, entonces, se encargará de vituperar al invitado a la menor provocación. La cena progresa y al momento del postre, Ricardo le ofrece una porción de frutas al protagonista. La casera se queja y rompe en llanto mientras el hombre la atiende. Sebastián aprovecha el revuelo para abandonar la pieza y, más adelante, la residencia, pero no sin antes concluir el capítulo erigiendo una relación de carácter entre Ricardo y él: “Siento una gran piedad por este ser indefenso, lo siento en carne propia y siento como si él fuera mi doble. Pero yo no puedo salvarlo, yo sólo puedo huir” (111). De algún modo, este capítulo ha sido protagonizado, más que por fantasmas (en su noción persecutoria), por *doppelgängers*. La abrumadora presencia de Matilde ha evocado en más de una ocasión a la Elisa que el narrador creía dejada en el pasado, a la vez que Sebastián presiente que Ricardo responde a sus mismos temores. Sin embargo, no hay ningún sentido de extrañamiento por parte del protagonista al interactuar con estos dobles. Ni siquiera se preocupa por la creencia popular de que, al cruzarse con el duplicado de uno, esto pueda ser señal de muerte para ambos sujetos. Como fue previamente mencionado, Sebastián, familiarizado con estas duplicaciones de las trampas, no se altera al dar con ellas.

Para el séptimo capítulo, el narrador ha conseguido un nuevo alojamiento y, al hablar de ello, recuerda momentáneamente a la casera anterior. En ese punto,

Sebastián comenta que “[c]asi estoy por creer que no la he conocido. A esto se llama pasar la esponja y que no quede vestigio del pasado [...] mi vida se compone sólo de presente” (115). Esta vocación por la tachadura o, más bien, el olvido se asimila a la misma estructura que posee *Pequeñas maniobras*. En esta novela el lector se enfrenta una historia sin historia (como antes ha señalado el mismo personaje). Todo se reduce a un ejercicio delirante con el que se exhibe la naturaleza de sus perturbaciones y se da testimonio de gran parte de sus interacciones con los responsables de sus angustias. En todo caso, bajo el mando de un jefe bondadoso, optimista y de buen tratar, Sebastián se dedica a ir de puerta en puerta haciendo de vendedor ambulante de libros, sin imaginarse que un día tocaría en la puerta de la nueva residencia de Elisa. De la anécdota, el narrador especifica que, más que nada, la mujer se encargó de reclamarle por su abrupta desaparición. Llegado a término la conversación, el personaje principal explica que

Me resulta penoso confrontarme de nuevo con seres a los que creí haber alejado para siempre. Uno cree cortar por lo sano y de pronto [...] convocamos a los espectros a que salgan de sus tumbas [...] A semejanza de un hecho criminal reconstruimos dicho encuentro, repetimos frase por frase, volvemos a ver los objetos que nos rodean, con la particularidad de que los agigantamos (124-125).

Sebastián sitúa la reaparición de estos *muertos* justamente en el lugar desde donde él puso en práctica una de sus primeras huidas: durante el entierro de Justiniano, Sebastián aprovechó la poca atención que le estaban prestando para escapar, y en la conversación con Elisa, esta misma se lo recuerda al decir: “...pero usted mismo en carne y hueso ... Entre dos tumbas lo perdí a usted de vista la tarde que enterramos a mi marido. Se evaporó, se metió debajo de la tierra, como el director. Ni despedida, ni

pésame, nada. Y ahora resucita” (122). Este encuentro con la viuda del director lo ha alterado más de la cuenta, por lo que decidió recluirse en su habitación hasta el día siguiente. Sin embargo, de camino al trabajo, un compañero le da la noticia de que el individuo alegre que tenían por jefe se acababa de suicidar, no sin antes dejarle una nota a su esposa en la que decía “haber tomado tal decisión por estar aburrido de la vida” (127). Sebastián no sale de su asombro, pues la alegría exhibida por su superior no le hubiera hecho pensar que se acogería a tales resoluciones. Metido en esas cavilaciones, trata de ponerle sentido a la situación, y llega al punto de pensar que, en voz del jefe, procedió de esa forma únicamente para confundirlo: primero dándole un buen trato, mostrándose optimista, para luego suicidarse y producir el efecto de que, como a él, la vida le pesaba. Después de hacer un notable despliegue especulativo, retoma las formas apelativas en el inicio del séptimo capítulo, en donde procura aclararle al lector que él no siente fijación por lo macabro, independientemente de que sus Memorias atestiguan la muerte de sus superiores.

Conseguido un nuevo oficio, este trabajador sin permanencia nos habla de su labor como fotógrafo callejero. Durante los primeros días quedó bajo la observación de Jorge, un conocido suyo quien también es fotógrafo. Al final de la jornada, el amigo se le acerca y le deja saber que falla en más de un aspecto a la hora de hacer un retrato. En medio de los señalamientos de este, Sebastián compara el supuesto fracaso de ambos al decir que el suyo “se debe a voluntaria determinación de no sobresalir. En cambio, el de Jorge, personaje pequeño, tiene sus raíces en la trágica aspiración al Poder” (132). Sobra decir que el protagonista no estima que su vida constituya en sí un fracaso; según él, este modo de ejecución es lo que precisamente le ha permitido

sobrevivir. En otras palabras, que ha cumplido fielmente con su objetivo. Más adelante, intuyendo lo que a estas alturas se puede pensar de él, toma posesión de la voz lectora y en ella dice:

Usted hace una montaña de un grano de arena. Parece ignorar que hay demasiados monstruos en el mundo [...] Usted, Sebastián, usted no se respeta ni se estima [...] ¿Y qué me dice de los monstruos morales? [...] es el primero de todos, el más peligroso. Estoy harto de leer páginas y páginas donde el protagonista no se compromete. Acaso ignora que el hombre es compromiso, que hoy más que nunca la consigna es comprometerse (135).

A lo que Sebastián responderá argumentando que su “ejemplo es negativo [...] tanto el lector como yo decimos la verdad. Resulta altamente inquietante que la verdad del lector se revele por estas páginas y que la mía se ponga de manifiesto por la apasionada diatriba del lector” (136). En cierta medida, el lector arrincona al personaje principal y toma de él una confesión. El protagonista se considera acechado por este ser espectral que enjuicia, como tantos otros, su comportamiento. No obstante, cada vez que alguna fuerza amenaza a Sebastián —sea un superior, una mujer exigente o el mismo lector— su paranoia parece gatillarse como por arte de magia hacia otro personaje que coincida tácticamente con él. Por ejemplo, en las últimas páginas del capítulo corriente, el narrador nos cuenta la historia de un viejo que se acerca frecuentemente para pedir que le saque una fotografía. Se aparece vestido de la misma forma y exige mantener la misma postura que en los retratos anteriores. Decenas de capturas han tenido que tomarse para que el hombre se confiese con Sebastián. Sabiéndose enfermo de muerte, ha optado por recopilar imágenes suyas con el propósito de distinguir las pequeñas diferencias que pueda haber en cada una. Este doble paranoico no sorprende al lector, ya que el protagonista con quienes más

relación ha sostenido a lo largo de la novela ha sido precisamente con personajes similares a él: excéntricos (fuera del centro o, quiérase, de foco) y entregados a lo que la gente común no suele prestar atención.

VIII- Oclusión y disolución del ego

En el capítulo que da fin a la novela, Sebastián se encarga de desalentar cualquier expectativa que pueda sobrevivir en el lector, al asegurarle que en estas páginas finales no encontrará un cierre sorpresivo que vaya a trastocar su vida ni mucho menos su inclinación marginal. En el universo piñeriano parecen haber resonancias de Kafka. No obstante, a lo que el escritor de Praga le daría un tratamiento siniestro, el cubano le agrega patetismo y humor. Con esto no debe entenderse que el fenómeno de lo extraño desmerece en el caso de Piñera; lo que sucede es que el autor de *Pequeñas maniobras* estima que, dentro de la trampa (real o no), también ocurren cosas que van más allá de la contundencia de lo macabro y de las contradicciones de la personalidad. En la ficción de ambos opera el sinsentido, pero la muerte kafkiana lo que viene a probar es el éxito terrible de esa maquinación confabuladora y el horror de la actualidad, mientras que las muertes o las resoluciones piñerianas manufacturan un tipo de subversión que se nutre, fundamentalmente, de la extravagancia y la ridiculez. En pocas palabras: el absurdo de Kafka es un absurdo-misterioso mientras que el absurdo de Piñera es un absurdo-paródico. La pesadilla no es, de ninguna forma, menos real (como queda confirmado con el Josef K. de *El proceso* o con el personaje de la novela en discusión).

Esta idea de lo absurdo-paródico no enflaquece el afán del lector por descifrar cuál podría ser la naturaleza del tormento de Sebastián. El rol lector, reducido en otras obras por la simple estructura de problema-solución, aquí se dinamiza: esta figura se transforma en un detective que no hace más que atormentar también al protagonista. Dicho afán, como se ha mencionado, no se satisface de la manera convencional, por lo que le toca concebir un nuevo modo de lectura en el que la investigación y la constitución de pruebas conduzcan al criminal (en este caso: Sebastián) hasta su crimen. El mundo del personaje principal y el mundo del lector se abren como un misterio, pero como un misterio que el primero tiene que sobrevivir, y el segundo, resolver.

El personaje principal, tras haber expuesto algunas de las posibles resoluciones que pudieran cambiar su rumbo (de las que destacan la psiquiatría, la locura y el suicidio), acaba por definirse como “el soldado de unas pequeñas maniobras, cuyo escenario son las calles de mi ciudad; su materia, mi sangre gota a gota, y mi ideal, el deseo angustioso de pasar inadvertido [...] sé bien que la Historia no recogerá mi nombre [...] Adelanto mi propio epitafio: *Aquí, aún me sigo escondiendo*” (140-141). En esa misma línea, informa que el azar lo ha llevado a emplearse en un centro espiritista.⁸ Con todo, la solicitud que le extiende Yolanda —quien, en palabras del mismo narrador, también le recuerda a Elisa— para trabajar en dicho lugar “tiene la virtud de parecerme todo un abstruso tratado de cálculo infinitesimal” (142), lo que termina por confirmar que no ha habido ningún cambio notable en la psique del

⁸ Para una lectura concentrada en este episodio, se recomienda leer “Médiums, espíritus y cuestiones de género en *Pequeñas maniobras*, de Virgilio Piñera” escrito por Pilar Cabrera.

protagonista. No obstante, la estabilidad que Sebastián siente en este centro (en donde dice no experimentar nada de miedo) se ve desestabilizada por un instante. Esto se debe a que Elisa hace acto de presencia por allí con tal de comunicarse con su hermano Orlando, ya fallecido. Para su suerte, superado el proceso de mediación en el que falsamente Elisa pudo comunicarse con su hermano a través de una de las clarividentes, el personaje principal se queda solo y se pone a leer un texto detectivesco. Como es de suponer, que un paranoico lea policiales solo puede estimularlo más de lo esperado, por lo que dice que “me veo a merced de los espías, de los confesores y de los directores” (150) y detiene la lectura. Este freno le hace recordar sus Memorias, y experimenta deseos de continuar: “¿[u]n solo capítulo más, o acaso dos, cuatro, diez capítulos? La perspectiva es tan siniestra que me entran sudores fríos” (150). A punto de acabar la novela, el protagonista establece un diálogo consigo mismo. Este desdoblamiento no había ocurrido en ningún punto de las Memorias, lo que conduce a pensar en que ha sido poseído por un espíritu o que desvaría cercano a la muerte. Esta peculiaridad empieza con una pregunta retórica (¿Te has vuelto loco, Sebastián?), pero se liquida con una certeza: “[n]adie tendría interés en capturarme. Además, ya Amanda [la clarividente del lugar] me capturó. Nadie podrá echarme el guante. Yo, al igual de los grandes delincuentes de épocas pretéritas, me he acogido a *sagrado*... Que vengan a buscarme. Se irán con un palmo de narices (151). Las Memorias llegan a su término. La muerte biológica o textual de Sebastián es evidente. Aquí concluye su escritura, pero no sin antes colar un último deseo que hace de este cierre algo mucho más terrible. El protagonista alcanza a anotar un “Con tal que dure...” que no se cumple en el sentido escriturario de la frase,

aunque sí bajo la ley imperante en todo el libro (y que el narrador nunca pudo controlar): la falta de compromiso, el acecho y la trampa.

CAPÍTULO 2

TRANSLITERACIÓN DE LA MEMORIA EN “NOMBRE FALSO” DE RICARDO PIGLIA

I- Introducción

Con “Nombre falso” (1975), último texto de la colección que lleva el mismo nombre, se distingue una peculiaridad no vista en ninguno de los anteriores. Esta novela corta está dividida en dos grandes partes: “Homenaje a Roberto Arlt” y “Apéndice: Luba”. De entrada, esto confirma una distinción de registro en cada una de las secciones. En la primera, un Ricardo Piglia ficcionalizado comparte los problemas de género de su narración: “Esto que escribo es un informe o mejor un resumen ... voy a tratar de ser ordenado y objetivo. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte. El texto se llama *Luba*” (89). Desde un principio reconoce la posibilidad de que pueda flaquear al relatar la historia, así que pone en alerta al lector, como dejando una puerta abierta que dé paso a la desconfianza. En cierto modo, el narrador exige un receptor suspicaz, capaz de identificar las instancias en las que se pueda distorsionar la historia oficial. Igualmente, hay que hacer hincapié en que ambas partes vienen acompañadas de un sinnúmero de anotaciones al pie de página; en algunos casos son anotaciones digresivas de Ricardo Piglia y en otras son citas del manuscrito original de Arlt.⁹ La

⁹ Para ver las influencias de Arlt en la obra de Piglia, se recomienda “Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*” de Sandra Garabano, “Metaplagiarism and the Critic’s Role as detective: Ricardo Piglia’s Reinvention of Roberto Arlt” de Ellen McCracken, “Las leyendas literarias argentinas en la narrativa de Ricardo

puesta en abismo exhibida en este texto viene siendo el resumen de una serie de crímenes y falsificaciones casi infinitas que, por momentos, hacen recordar, en cercanía de tradición, a las fuerzas del Aleph borgiano, pero también a la estructura narrativa en el Quijote¹⁰ —con la pluralidad de las instancias relatantes— o a las figuras de las muñecas rusas en las que se encierra una versión abreviada de la figura precedente. En el espacio del texto está concentrado el poder, y ante el ocultamiento del poder, los actantes, ansiosos por devengar algo de él, corrompen el estado puro de ese espacio por medio de la traición y el engaño. “Nombre falso”, entonces, contiene crimen, motivo del crimen, culpables y prisión en un sentido simbólico.

II- El estatuto de la verdad y la hibridez genérica en “Nombre falso”

A partir de la revelación del proyecto, el investigador comenta que lleva trabajando en la recopilación de inéditos de Roberto Arlt desde 1972 y que *Luba* vendría siendo el descubrimiento más importante. Acto seguido, indica que su intención es editar un volumen en el que se incluya material de revistas y diarios nunca antes recogidos en un libro y sus escritos inéditos.¹¹ Asimismo, señala que se

Piglia” por Naomi Lindstrom, y “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia” por Rita Gnutzmann.

¹⁰ Ver “Infidencias cervantinas en «Nombre falso» de Ricardo Piglia” por María Stopen.

¹¹ Entre esos figura una autobiografía de Arlt en la que habla sobre la condición ruin de los escritores de su época: “en nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo ... Engaña a la opinión pública, consciente o inconscientemente ... La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa. Es el oficio, el ‘métier’. La gente cree que recibe mercadería legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones” (91). He aquí la clave del texto del Piglia histórico.

dedicó de lleno a esta tarea, y que, además de revisar infatigablemente en la Biblioteca Nacional, pagó por un anuncio en el periódico con tal de que se pusieran en contacto con su persona para comprar cualquier inédito que alguien pudiera tener a su haber. Gracias a ese anuncio, el narrador adquiere un cuaderno de apuntes que Arlt llevó por gran parte de su vida, y que hasta entonces había conservado Andrés Martina, un director de biblioteca que le había alquilado un galpón en su misma casa para que desarrollara un invento de medias engomadas. En esa conversación, Martina describe pintorescamente al autor del diario:

me había entusiasmado con ese loco. Era capaz de convencer a cualquiera de que iba a tener éxito. Había que verlo metido en ese galpón [...] envuelto con un delantal [...] fumando sin parar y hablando solo [...] el lugar parecía la sala de máquinas de un vapor. No pensaba en otra cosa [...] [Vivía] agradecido de que yo le tuviera confianza (92).

En este pasaje, Arlt aparece no como escritor sino como el excéntrico creador de un producto a medio hacer. De hecho, el dueño de la casa apunta que “se murió convencido [de que le faltaba un detalle] [...] Se llevó el secreto a la tumba, lo había creado todo solo” (92). A la muerte de Arlt el laboratorio improvisado quedó en desuso; nadie procuró nada del lugar hasta que el narrador puso el anuncio en el periódico. En el diario recién adquirido hay una serie de apuntes sobre una novela de crimen que estaba escribiendo o que escribiría. Martina, al despedirse, le promete seguir buscando en caso de que encuentre algo valioso, a lo que el investigador responde “[s]i encuentra algo tráigamelo a mí, no hable con nadie” (93). La yuxtaposición de esa alusión a la novela apócrifa de Arlt seguida de la preocupación de Piglia maximiza la atmósfera especulativa de este cuento; el investigador se deja

dominar por la pasión y la curiosidad y prevé que, de existir ese texto de Arlt, su labor estaría justificada.

Hasta el momento se ha cumplido con ese problema genérico insinuado en el arranque. ¿Qué es exactamente “Nombre falso”?¹² ¿Es un reportaje?, ¿un relato ficticio?, ¿un texto académico? Es eso y más, pues al momento todo continúa bajo el control narrativo del Piglia examinador, pero la historia alucinará en su propio eje cuando otros personajes se incorporen al relato-cuna y, sobre todo, cuando el lector finalmente se enfrente con *Luba*. En la entrada siguiente se comparten las transcripciones de los apuntes de Arlt intervenidos o comentados a pie de página por Piglia. Se trata del esqueleto de *Luba*, las primeras aproximaciones del autor con respecto de la novela por escribir. No obstante, antes de que el lector se adentre en las tramoyas rústicas, el investigador advierte que a dicho texto le faltan más de treinta páginas que han sido arrancadas. “Nombre falso”, entonces, consistirá en la búsqueda de esas páginas desaparecidas.

Con los primeros esbozos arltianos, la atmósfera paranoica se mueve desde el relato-cuna hasta el de creación propia. El señalamiento inicial expone la circunstancia elemental de la novela corta: “Un hombre en la vigilia piensa bien de otro y confía en él plenamente, pero lo inquietan sueños en que su amigo obra como un enemigo

¹² Para comprender el estilo de Piglia como una *ficcionalización de la crítica*, “Las perplejidades de un lector modelo: Ensayo y ficción de Ricardo Piglia” por Alberto Giordano da varias claves sobre los efectos de la ficción y la falsificación, además de que establece precisas equivalencias entre las inquietudes comunes de Piglia y Borges. Igualmente, el artículo de Mariangel Di Meglio, “El *valor* de la letra: las versiones especulares en *Nombre falso*”, interroga los espacios de escritura (el relato-cuna y las citas a pie de página) e interpreta cómo se comporta la literatura cuando es sometida a dinámicas de circulación económica.

mortal. Se revela al final que el carácter soñado es el verdadero” (94). En esta previsualización, *Luba* se circula como una pieza ficcional controlada por poderes intuitivos, pues se expone que esa consideración onírica que hace el personaje sobre su amigo termina siendo la acertada. Es decir, que las claves de todo el entramado textual no se hallan escondidas, pero tampoco son directas; el lector debe sopesar cada una de las posibilidades con tal de descifrar el verdadero enigma. Según una nota al pie de página, Piglia supone que Letiff, el protagonista, parece estar vagamente inspirado en “[un] criminal [...] de principios de siglo [que] planeó el crimen perfecto [...] para cobrar [un] seguro [...] Descubierto, condenado a muerte, fue indultado y murió loco [...] Al morir [...] se encontraron más de 5.000 cartas, en las que [...] repetía [su inocencia]” (94).

Por su parte, como fuerza contraria a la del personaje principal, está Rinaldi quien sabe cómo inducir a Letiff, cómo dominarlo. En un momento de necesidad, Rinaldi le presta dinero. Sin embargo, la deuda crece y Letiff no puede pagarle. Ante eso, el antagonista aprovecha para exhortarlo a que cometa fraude. De ahí surge la primera idea: ponerle un seguro de vida a alguien cercano, asesinarlo para luego cobrar el dinero. El plan original contaba con la muerte de María, una niña que Letiff y Matilde, una prostituta con la que convive, deciden adoptar. No obstante, las cosas no salen como esperaba:

Letiff decide matar a María para cobrar el seguro de vida. Compra el arsénico antes de sacar la póliza. Va con Matilde, sacan póliza para los dos. Pero allí falla su designio: las compañías aseguradoras se niegan a suscribir una póliza a su favor por la muerte de una niña. “Consideran inmoral el seguro efectuado sobre la persona de un niño”. Entonces decide matar a Matilde (96).

Matilde desconoce las intenciones de Letiff contra la niña. Evidentemente también ignora esta nueva conjura que se forma alrededor suyo. La consecución del plan no es dada de inmediato, pues Arlt intercala una descripción detallada de Letiff que hace recordar a los informes psiquiátricos:

Es un hombre de treinta años [...] ojos celestes que pocas veces miran de frente [...] Sonríe constantemente, baja la vista y se ruboriza con una facilidad extremada [...] Nacido en las últimas capas sociales [...] ha logrado elevarse debido a una relativa instrucción que parece haberle hecho un gran daño, trastornando todas sus nociones [...] flota intelectualmente entre la demencia y el genio [...] En 1924 [...] resolvió suicidarse y así lo consigna en un testamento [...] que se encontró en su domicilio. Ese documento es una prueba palpable del desequilibrio mental de su autor [...] proclama que la astronomía es la base y fundamento de todas las ciencias (96-97).

Este primer diagnóstico se limita a su estado mental, pero no conecta su desequilibrio con el crimen a cometer. Arlt, consciente de ello, continúa con el tono informativo, pero señalando que lo que sigue es la educación criminal, lo que terminó sumándole a su capacidad asocial una serie de elementos antisociales. En dicho informe se destaca que, entre otras cosas, lo aprende todo en secreto, pero que “desprecia la mentira con todas sus fuerzas” (98). Se trata de un individuo perturbado que desde pequeño ha considerado el asesinato como una posible solución de sus problemas, sean estos monetarios o estén relacionados con la violencia (como se puede apreciar con el hecho de que el padre lo agredía a menudo y él ideaba escenarios en los que terminaba matándolo). Con todo, la clave está en cometer el crimen sin que lo descubran; no es un hacedor de lo heroico —no procura la fama por medio de sus actos delictivos—, Letiff más bien se presenta como un escapista impulsivo, un sujeto sumamente atormentado y llevado a sus límites.

Por otro lado, el protagonista continúa con los preparativos del envenenamiento. Para ello, similar al Piglia examinador, se encierra en la Biblioteca Nacional con tal de estudiar todo lo concerniente a toxicología. Este empeño por la investigación acerca a los personajes circunstancialmente y recrea un efecto de identificación, pues la coincidencia del hecho —meterse a la misma biblioteca a estudiar— crea una extraña conexión que permite reducir algunas de las reprobaciones que se puedan tener con respecto de Letiff. De todas formas, el personaje se hace experto en el tema, y, asistido por Rinaldi, da con una fórmula mortal. Al margen de este pasaje, Arlt escribe que “Rinaldi es quien falsifica la receta. Teoría sobre facilidad para imitar —fragar— la letra manuscrita. (Igual que Kostia) Grafología: cambia la letra y cambia el destino. Ejemplos: imitar la letra de Napoleón, copiar los rasgos de su escritura para adquirir su carácter” (98). De esta cita vale la pena notar la alusión a Kostia, pues este no había sido mencionado antes en la trama. Tras esta noción de *cambiar la letra para cambiar el destino* se pone de manifiesto el crimen literario, ya no tan solo de Letiff y Rinaldi, sino de Arlt al plagiar a Leonid Andreiev, de Kostia al publicar las páginas faltantes como suyas, y es también lo que justamente, fuera del encuadre ficcional, hace el Piglia histórico con *Luba*: se inventa una historia siguiendo el estilo de Arlt —quien, a su vez, seguía el estilo de Andreiev— y consigue pasarla por buena. Tampoco hay que olvidar que, tal y como señala Barbara Schuchard en “Sala de espejos argentina: la novela doble de Roberto Arlt, comentada por Ricardo Piglia”, algunos estudiosos se convencieron de que el texto publicado por Piglia era, realmente, una obra póstuma de Arlt (115).

III- El borrador arltiano *versus* el diario pigliano

Si bien las intervenciones del Piglia investigador sirven para hilar un bloque arltiano con otro, las notas a pie de página insisten en la dificultad de la lectura del texto original. En más de una ocasión, se especula en relación con lo que verdaderamente dice el diario de apuntes: “Hay una palabra tachada (quizá “descubrir” o “describir”); otra agregada encima, es ilegible” y en la nota siguiente se estipula que “[e]l manuscrito es de lectura difícil. También podría leerse *cínicamente*” (98; énfasis añadido). De algún modo, mientras el relato procede punto a punto con el desarrollo del crimen, el lenguaje parece ser el elemento que pone trabas, que oscurece, no los motivos, sino la naturaleza del delito, casi como si la palabra colaborara en el encubrimiento de la acción ilícita. Letiff, por su parte, empieza a dosificar el veneno a su pareja quien ha sufrido un cambio nominal: de Matilde ha pasado a llamarse Lisette. El borrador arltiano, por ende, sirve como recurso retórico por excelencia, puesto que confirma el tipo de narración no confiable con el que se está lidiando. Dentro de sus parámetros, todos los personajes, así como sus objetivos, sufren alteraciones: cambios de nombres (Matilde/Lisette), cambios de edad (María), trastoques de misión y visión (decisión criminal de Letiff; indecisión de Kostia en cuanto a revelar el origen del *Luba* de Arlt), representaciones peculiares (énfasis en la figura del Arlt inventor más que en el Arlt literato), entre otras. Frente a esto, el Piglia ficcionalizado procura navegar la ocultación que proveen a su manera cada uno de los sujetos. El caso es que el criminal empieza a llevar un registro en los que especifica en qué momentos suministra el tóxico. He aquí otro paralelismo entre el Piglia

ficcionalizado y Letiff, ya que ambos, con tal de conseguir sus propósitos, controlan todo al detalle; es con la escritura con lo que pueden dejar testimonio de cumplimiento. Tal como dice el compilador del material, a partir de entonces los apuntes de Arlt se centran en el crimen y en todo lo concerniente a él. En uno de ellos se declara que Letiff también da nota de cada visita médica que su esposa hace, y en la que siempre se suele deducir que esos malestares responden a una gastritis. Cuando el envenenador reconoce que Lisette se encuentra en las últimas, la asfixia. Acto seguido, y “atrapado en la mecánica inexorable de su plan” (100), se pone en contacto con el médico con tal de que este expida un acta de defunción y luego se comunica con la compañía de seguros para notificar la muerte de la mujer. Esto, indudablemente, levanta sospechas. Según una nota al pie de página, Arlt tachó la escena en la que llevan a cabo la autopsia y en donde Letiff “agarra la mano de su mujer y llora” (101). Con dicho acto se salta al enjuiciamiento, en donde el acusado se verá representado por Rinaldi, cerebro de la conjura. Letiff termina siendo condenado a muerte, a lo que declarará:

—No puedo concebir que por haber fallado una operación comercial se pida la pena de muerte de un hombre. Máxime teniendo en cuenta que lo he cometido en mi propia casa y en la persona de una extranjera [...] Soy de buenos antecedentes, es la primera vez que me encuentro preso y he sido y soy de buena conducta; son, pues, circunstancias atenuantes. La asistencia médica que le presté durante la agonía, es atenuante [...] La ley exige la voluntad criminal para que haya delito, y la voluntad de matar yo no la he tenido, sino más bien la de obtener dinero a través de una transacción legal; ésa es otra circunstancia atenuante (101).

Llama la atención la presunción de inocencia basada en el motivo económico como también el hecho de que haya esperado para justificarse por voz propia justo después

de recibir sentencia. El comportamiento de Letiff durante el proceso de envenenamiento confirma ante los ojos del lector que este no está habituado en las prácticas delictivas y que, en efecto, la razón detrás del crimen era única y exclusivamente financiera. Igualmente, sorprende que Rinaldi nunca aparezca mencionado como asesino intelectual o, al menos, como cómplice, cuando ha sido el iniciador del plan. No hay que olvidar que Rinaldi se aprovecha de la estrechez económica de Letiff para prestarle dinero, convertirlo en deudor y, ya a su merced, poder llevar de la teoría a la praxis su entendimiento de mundo.¹³

Letiff no tiene salvación. En los días antes de su muerte se dedica a escribir un diario. Pero como esto se trata de la osamenta de un relato, el lector tiene noticia de los apuntes en sucesión abrumadora, en vez de recibirlos de forma intercalada como pretendía Arlt. Letiff habla brevemente del comportamiento de sus compañeros diciendo que “da[n] vueltas en redondo dentro de la celda ... [Esa] misma vida he llevado yo en secreto allá afuera. Pero ahora tengo miedo” (102-103), para más adelante señalar que “la inteligencia moderna está en plena confusión ... Se mata al criminal porque el crimen agota en un hombre toda la facultad de vivir. Si ha matado, lo ha vivido todo. Ya puede morir. El asesinato es exhaustivo” (103). La contundencia de este pensamiento se debe a que, para entonces, ha sido condenado a pena de muerte.

¹³ “Rinaldi le habla ... de la belleza del crimen ... La deuda económica como un lazo de sangre. Rinaldi hace entrar en esa mente virgen la idea del crimen. No tanto la idea del crimen sino la idea de un canje natural entre la muerte y el dinero. Le habla de los seguros de vida ... El capitalismo especula con los buenos sentimientos. Los pasos deben ser: Rinaldi lo “obliga” a endeudarse (generosidad). Comienza a pervertirlo” (95).

IV- Búsqueda de la verdad *versus* recogimiento paranoico: la página ausente

Las anotaciones del proyecto de novela se ven interrumpidas. A estas las que le siguen tratan sobre anarquismo y en donde también se habla de muerte y naturaleza criminal: “[E]l crimen coincide con el suicidio ... Una vida se paga con una vida. El razonamiento es falso pero económico. (Es decir: en esta sociedad, moral)” (104). También, se cuelan otras posibilidades de relatos, como la de un anarquista infiltrado en la policía, en donde también parece figurar un delator. O la versión primitiva de *Luba*: un hombre y una mujer encerrados en algún lugar y desde donde se perciben sus cambios y transformaciones. De todo esto, caben destacar tres señalamientos. El primero dice “[m]i verdadera biografía está escrita en el prontuario que lleva de mí la policía: en esa ficha se anota todo lo que de mí vale la pena de ser recordado por los hombres” (104). Esta idea insinúa que la existencia del sujeto anónimo que emite el enunciado está justificada simplemente por la condición de la que goza ante una autoridad a la que se opone. El biografiado a manos del poder no pone en tela de juicio esa verdad oficial ni siente la necesidad de corregir nada de aquella versión; este queda validado por el mero hecho de ocupar protagónicamente cierta columna de interés del Estado (en su representación más amplia). A su entender, ser enemigo del Estado lo convierte en cualquier otra cosa, menos en cómplice. El segundo señalamiento dice que “[e]l revolucionario es un hombre marcado. No tiene intereses personales, nada propio: ni siquiera un nombre. Todo en él está sujeto a un interés exclusivo, a una sola pasión, la lucha revolucionaria. ¿No es el mejor héroe moderno? (Macbeth + Don Quijote = Lenin)” (104). En pocas palabras, si bien se creen conocer

todas las características de su subjetividad, en el fondo nunca se podrá descubrir nada más revelador que lo que lo constituye: la aspiración al cambio. De esa forma, estas dos definiciones vienen a proponer que el individuo revolucionario está contenido en su verdad, y que esa marca de la que no se puede escapar terminará siendo la confirmación de su proyecto subversivo. Por último, el tercer señalamiento va de la siguiente manera: “nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad y que no nos queda otro remedio que escribir deshechos de furia para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos” (107). Por un momento, este comentario da la impresión de ser las últimas palabras de un condenado y es, más que un llamado revolucionario, un recogimiento paranoico, pues quien habla no cree que haya solución inmediata para “el feroz servilismo y la inexorable crueldad de los hombres” (107). Dicho de otro modo, que para que un proyecto contestatario pueda sobrevivir debe dispersar las señales, debe acogerse a la producción desenfrenada de una otra verdad, de un discurso secreto capaz de perdurar mucho más de lo que ha de perdurar su emisor original, con la aspiración de que el proyecto pueda ser rescatado en un futuro.¹⁴

Después de estos preceptos políticos, iría la primera versión de *Luba*, pero esas páginas han sido arrancadas. Piglia solo cuenta con el principio y el final del relato. Esto es suficiente para encender el afán examinador de quien lee: el lector a través de Piglia; Piglia a través de Arlt. Pero además del relato, el investigador se topa con otros papeles que comprueban el intercambio epistolar entre Saúl Kostia y Arlt. En la

¹⁴ Para un acercamiento político de este texto, se recomienda “In the Shadow of Mao: Ricardo Piglia’s *Homenaje a Roberto Arlt*” de Bruno Bosteels.

primera carta, Kostia toca el tema de la invención de medias engomadas como también el de la invención ficticia. Poco antes de despedirse, el autor se alarga hablando sobre lo que su amigo entiende por actividad literaria, a lo que el mismo Kostia agrega que “[i]maginarse que la literatura es una especialidad, una profesión me parece inexacto. Todos son escritores. El escritor no existe, todo el mundo es escritor, todo el mundo sabe escribir” (111), y luego, al hablar de las medias, cierra su misiva señalando:

ahí tenés: algo que no sirve para nada, que es una creación pura, un objeto fascinante y malvado que se puede usar para lo que se quiera: disfrazarse, encerrarse con eso en el baño y hacer porquerías o (sería lo mejor) obligar a la mujer de uno a andar con esas medias [...] ¿Pero venderlas? ¿Hacerlas para ganar plata? Lo mismo pasa con la literatura: la profesión de escritor no existe, déjate de joder [...] Nadie escribe porque le gusta o porque le dan plata, escribe porque... vos sabrás (111-112).

Con el mensaje, Kostia acerca discursivamente en inutilidad los dos proyectos de su amigo en clara intención desmitificadora. Arlt, en su respuesta, no contraargumenta; más bien pasa por alto los consejos de Kostia y comenta que

[l]a novela está atrancada no porque no me funcione (estoy pensando en eso todo el día) sino que no tengo tiempo de escribir una historia así [...] ésta es la profesión que elegí, incluso antes de haber escrito media página, antes de saber para qué mierda servía yo (112-113).

Casi sin proponérselo, Arlt rechaza la idea de que la profesión de escritor no existe (tal como decía Kostia). Más bien parece irse en la dirección contraria al especificar en sus labores escriturarias por encargo.

Piglia, también sin proponérselo, confirma por medio de este intercambio que el texto, en efecto, debe existir, y que solo es cuestión de seguir esta nueva pista: buscar a Kostia. Las incógnitas de turno, entonces, giran alrededor de las posibles

razones que pudo tener Arlt para no haber entregado una versión de *Luba* a *El hogar*. A través de Pascual Nacaratti, socio de Arlt en el proyecto de las medias, confirma que Saúl Kostia y él eran amigos cercanos. Del mismo modo, Nacaratti se alarga describiéndolo como “[u]n tipo de mucho talento, pero totalmente desperdiciado. Loco como él no he visto otro: cuando Arlt le hablaba del asunto de las medias, él le proponía que instalaran juntos un sanatorio modelo para tuberculosos... Se peleaban constantemente pero se querían mucho” (115). Y en esa misma línea, al compartir una anécdota sobre una charla acerca de casos criminales, Pascual Nacaratti destaca:

A medida que la conversación continuaba empecé a darme cuenta que había una tensión cada vez mayor entre ellos y una tendencia de Kostia a ridiculizar las ideas de Arlt. Estaban hablando de la literatura y cada vez que Kostia nombraba a *Los siete locos* fingía equivocarse. “Che — le decía Kostia—. Por ejemplo en *Los siete ahorcados*.” Lo jodía con Andreiev (115).

Antes de dar por terminada la entrevista y de lanzarse en la búsqueda del viejo amigo de Arlt, Piglia aprovecha para preguntar por el paradero de *Luba*, a lo que Nacaratti responde diciendo que Arlt “[s]e pasaba la vida inventando novelas que estaban por salir y que jamás había escrito” (116). En este diálogo entre el investigador y el entrevistado hay dos nuevas claves que se desconocían. Aquí ya se va cristalizando cierta noción de plagio, pero también Arlt queda representado como una máquina reproductora de relatos de los cuales casi ninguno alcanzaba seria elaboración. En alguna medida, a la figura arltiana se le comienza a exhibir como un reorganizador de lo ficticio, un aficionado del pastiche, de la apropiación y de la estafa. Bajo esta nueva luz también es presentado Kostia, pues las primeras palabras que Piglia escucha de él coinciden conceptualmente con lo antes expresado: “—Entonces hay que preguntarse

siempre, en el peor minuto de la vida: ¿soy sincero? Usted me dirá: ¿Y si los otros no entienden que soy sincero? ¿Qué le importa a usted de los otros? Uno se equivoca cuando tiene que equivocarse” (116). El investigador decide revelar que viene de parte de Nacaratti y que su investigación trata sobre Roberto Arlt, sobre todo que está especialmente interesado en los últimos meses de vida de este autor. Sin aún haber mencionado *Luba*, Kostia confiesa que su amigo quería “encontrar algo” (119) y que, en esos días “se pasó una semana aprendiéndose de memoria a Henry James. Quería escribir así pero le salía otra cosa. Anécdotas no tengo [...] ¿Usted qué piensa de él” (119). Ante la respuesta breve pero elogiosa de Piglia, el Kostia alcoholizado parece encolerizarse. Si bien desde los primeros comentarios ha ido filtrando insinuaciones con respecto de la genialidad arltiana, Kostia se permite otra insolencia, aunque disimulada en modo de recomendación:

Lea Escritor fracasado: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso ... [sobre] el tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer. Dostoievski pasado por los traductores gallegos. ¿Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal (119).

Es evidente que en ese “así son todos los escritores en este país” también se está incluyendo a Arlt. Kostia, como señala el mismo Piglia, tenía sus teorías. No obstante, la misión del investigador era clara desde un principio, por lo que confiesa que “no eran sus opiniones lo que estaba buscando. Yo buscaba un relato de Arlt y a medida que Kostia hablaba me convencía que [...] sabía algo de eso” (119-120).

V- Asedio narrativo y función metaescrituraria

En este punto entra en vigor —o al menos queda en evidencia ante los ojos del lector— los dos motivos verdaderos de la historia: origen¹⁵ y originalidad.¹⁶ A lo largo de “Nombre falso”, tanto Piglia como el resto de los personajes transitaron por líneas paralelas sin que estas se hubieran intersecado. En el caso del primero, en su obcecación examinadora, de hallar *algo nuevo*, no ha sido capaz de percatarse de que su labor conduce hacia una vertiente insospechada, que su búsqueda se concentra en el origen, pero que su indagación daba por sentado la autenticidad del texto a encontrar, cuando en realidad el principio de *Luba* radica justamente en su falta de originalidad. Por el otro lado, los demás personajes —como también los mismos apuntes de Arlt— han ido menoscabando la visión de originalidad otorgada para el escritor asediado.¹⁷ A partir de entonces, tanto el sentido de origen como de originalidad parece quedar suprimido por momentos. Para prueba, un ejemplo: cuando Piglia extiende la carta que encontró dentro del cuaderno, la narración se hace enfática: “Una carta suya. Esa, ¿ve?” (119), casi como queriendo asegurar la existencia de la carta como objeto tangible, pero también la autenticidad del autor. Kostia responde, primero con duda y

¹⁵ Del latín *origo* y en posible relación con el verbo *oriri* (surgir, nacer, levantarse, aparecer) como también cercana a *orior* (orientar, de donde nace el día).

¹⁶ De los componentes léxicos *origin* (comienzo), *-alis* (sufijo para relativo a) y sufijo *-dad* (indicando cualidad).

¹⁷ El escritor engaña, decía el mismo Arlt (91); Andrés Martina aseguraba que el loco convencía a cualquiera de que alcanzaría el éxito (92); Letiff (personaje de Arlt basado en Luis Castruccio), sigue el plan criminal de su amigo Rinaldi; Kostia consideraba que su amigo consiguió su estilo literario en base de las traducciones y de los intentos por imitar a otros escritores (115, 119); etc.

luego con desdén: “—¿Es mía? —dijo Kostia sosteniendo la carta con las dos manos—. Mal escrita, la verdad” (120). Enseguida, la narración adquiere un tono interrogatorio; Piglia, el personaje ingenuo hasta entonces, pasa a ser el que hace las preguntas (como ha venido haciendo desde antes), pero ahora estas vienen desde una posición de un poder que procede ya no tanto de la intuición sino del conocimiento que su investigación le ha devengado. El Piglia ficcionalizado, después de haber presentado la carta como prueba, va directo al grano:

—Usted habla de un cuento. Un cuento que él había escrito y que después, por algún motivo, no publicó [...] Yo pienso que usted debe saber dónde está, si existe [...] sabe bien de lo que estoy hablando. Si usted lo encuentra y me lo trae o me dice cómo puedo hacer para encontrarlo, yo le pago lo que pida (120).

Como reacción al modo acusatorio adoptado por Piglia, Kostia decide abandonar el bar de Corrientes en el que la conversación tuvo lugar. No obstante, la escena cierra con un intercambio de palabras que vale la pena destacar:

[Kostia]: Así que anda husmeando papelitos del loco. Me imagino. Sabe una cosa, le voy a confesar algo: yo de haber sido Max Brod hubiera publicado *El castillo* con mi nombre. [Piglia]: Arlt también. [K]: Arlt también: de eso no tenga dudas. [P]: Pero yo no soy Arlt. [K]: Tampoco de eso tengo dudas... (121).

Este diálogo sintetiza el suprarrelato de “Nombre falso”. Primero: la labor del investigador (en palabras menos favorecedoras de Kostia: “husmear papelitos del loco”); en segundo lugar: la falsificación (atribuirse *El castillo*; hacerse pasar uno por el autor), así como la suposición de que Arlt hubiera hecho lo mismo (convenio entre Piglia y Kostia); por último: el intento de comprobación de identidad ([P]: “Pero yo no soy Arlt”) seguido de la certificación de ello por parte de Kostia. Este modo de representación abreviado, aunque no viene a proveer nuevas evidencias para la figura

del lector, recoge los intereses fundamentales de la historia. Si se da por buena la manera de Kostia al describir la misión del otro, no sería descabellado pensar que, desde un principio, la narración ha consistido en seguirle el rastro a un trastornado (lectura que cobra mayor vigor si se tienen en cuenta los pasajes en los que se presentan los fracasos de Arlt a la hora de lidiar con su invento de medias). Por medio de esta narración no confiable, el Piglia ficcionalizado procura hallar un manuscrito que supone perdido, pero acaba entrometido en un drama de plagios y traiciones en el que, solapado en la alusión a Max Brod, Kostia, insinuador profesional, desvela el cierre de “Nombre falso” al publicar *Luba* con su nombre.

Finalmente, con esa vaga aclaración de “yo no soy Arlt” (antecedida por la idea de que Arlt hubiera usurpado el lugar de Kafka en cuestión de autoría con respecto de *El castillo*), ambos Piglias —el histórico y el ficcionalizado— eclosionan. Detrás de esta obvia afirmación por parte del Piglia-personaje, el Piglia histórico hace con el apéndice de *Luba* lo que en el encuadre ficcional hizo Kostia con el mismo texto y, antes, Arlt con el de Andreiev: descubrir cierto origen fecundo desde donde crear, recrear en modo de material apócrifo con tal de atribuirlo como propiedad original. En cierta medida, el Piglia-personaje está libre de culpas, pues difunde *Luba* como un texto de la autoría de Arlt mientras que el Piglia histórico, en un juego ficticio, se hace igual de culpable que los otros impostores al escribir un relato *basado en un manuscrito encontrado de Arlt*. Con todo, el narrador en una nota a pie de página aprovecha para declararse inocente o, al menos, para justificarse:

Se dirá que me aparto del objetivo de este informe: no es del todo así. El hecho de que al presentar un texto inédito de Roberto Arlt me haya visto forzado a usar la forma del relato, el hecho de que el cuento de

Arlt se lea en el interior de un libro de relatos que aparece con mi nombre, es decir: el hecho de que no me haya sido posible publicar este texto —como había sido mi intención— independientemente, precedido por un simple ensayo introductorio, demuestra —ya se verá— que de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod (121).

VI- El tráfico del secreto/el secreto como mercancía

Lo que en un principio pareció ser una narración con aires académicos, acaba, tal y como acostumbra Piglia con su literatura, echando mano de múltiples elementos propios del género policial.¹⁸ Pese a que desde el arranque hay constancia de una figura investigadora y de que, en efecto, hay un caso por resolver, “Nombre falso” muy súbitamente agarra características de dicho género, tales como el enigma, la recopilación de pruebas, la interrogación, la sospecha y el afán por resolver el crimen del momento. De hecho, en otra nota al calce se comparte una notable asociación entre el crítico y el detective o la crítica y la persecución policial, lo que da a entender que la escritura, entonces, es concebida como un crimen.¹⁹ Piglia-personaje, con su aire de detective, desarrolla un nuevo retrato de Kostia, en quien ha depositado todas sus sospechas: “era visible que trataba de convertirlo en una propiedad personal, como si de algún modo Arlt le perteneciera, o mejor, como si sólo él conociera los secretos de

¹⁸ En “*Homenaje a Roberto Arlt* o la literatura como plagio”, Jorge Fonet hace una lectura exhaustiva de cómo coexiste la pesquisa bibliográfica con la investigación policial en el texto de Piglia y, a su vez, cómo el autor argentino logra esa conciliación por medio del plagio como recurso literario.

¹⁹ “Cuando se dice —como Arlt— que todo crítico es un escritor fracasado ¿no se confirma de hecho un mito clásico de la novela policial?: el detective es siempre un criminal frustrado (o un criminal en potencia). No es casual que Freud haya escrito: “La distorsión de un texto se asemeja a un asesinato: lo difícil no es cometer el crimen, sino ocultar las huellas”. En más de un sentido, el crítico es también un criminal” (123).

Arlt. Kostia existía por Arlt, por el recuerdo de Arlt: sin él su figura se borraba, se transformaba en lo que era, un mediocre, un fracasado” (122). De este pasaje resalta la noción de nulidad, por la que se alcanza la necesidad de validar una existencia mediante otra. Es decir, la de Kostia a través de Arlt. A su modo de ver, Kostia preserva a Arlt por medio de la memoria y el recurso anecdótico, y Arlt —o su recuerdo— mantiene fuera del olvido a su amigo mientras cada uno cumpla su parte en este acuerdo de dinámicas binarias.

Tras el claro perfil del criminal, el narrador pasa a precisar la naturaleza del crimen, así como también reconoce la nueva actitud que ha recibido dadas sus circunstancias:

Tenía la sensación de que Kostia había intentado ocultar el relato de Arlt durante todos estos años. Me sentía como el detective de una novela policial que llega al final de su investigación; siguiendo rastros, pistas, yo había terminado por descubrirlo. Estaba convencido que él tenía ese cuento o sabía dónde encontrarlo, y cuando unos días después me llamó, no me sorprendí (122-123).

El investigador intuye que está en las postrimerías de su pesquisa, pero ha sido precisamente el encuentro con Kostia el que ha cambiado las reglas del juego. Piglia acoge con tranquilidad su nuevo rol y hasta se presta para continuar con el ambiente policíaco que ahora envuelve a los sucesos. Por lo tanto, a la hora de visitar al poseedor de las páginas faltantes de *Luba*, el narrador indica que Kostia

se portó como si realmente fuera el personaje de una novela policial: uno de esos informantes turbios y acorralados que buscan siempre el mejor modo de sacar ventaja. Admitió que tenía el cuento pero trató de convencerme de que no debíamos publicarlo: habló y argumentó, sencillamente porque quería conseguir que yo le diera más dinero. Eso lo comprendí en seguida: lo que no fui capaz de descubrir era que Kostia, antes que nada, es un ladrón, o mejor, un simple estafador (123).

Kostia, de sospechoso, se transforma en una suerte de delator, pero sin entregar las armas de la trampa. Recibe a Piglia y acepta su dinero a cambio del texto mecanografiado. En el capítulo “Sobre el género policial” de *Crítica y ficción*, el mismo Piglia ha indicado que

hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista ... basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo ... en segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinato, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica (a diferencia ... de la novela de enigma, donde en general las relaciones materiales aparecen sublimadas: los crímenes son *gratuitos*, justamente porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma) (101).

Después de todo, Kostia ha sido capaz de traicionar los designios de Arlt (de no publicar el texto) al permitir esta transacción. El investigador, ya con texto en mano, detalla su emoción tan pronto da término a la conversación: “*Viajé por la ciudad como alucinado: revisaba las páginas ... temía que fuera a desencantarme, atrapado por un extraño sentimiento de posesión, como si ese texto fuera mío y yo lo hubiera escrito. El relato tenía cerca de 5.000 palabras y estaba entre lo mejor de Arlt*” (énfasis añadido 124-125). Este pasaje destaca por la socarronería del Piglia histórico, pues al ser el verdadero autor de *Luba*, el elogio va dirigido hacia sí mismo.²⁰ Sin embargo, dentro del encuadre ficcional, el Piglia-personaje, al momento del arrepentimiento de Kostia por haberle dado el manuscrito, declara que “[e]ste cuento no pertenece a

²⁰ Tanto por la calidad intrínseca del relato en cuestión como también por la capacidad de escribir al estilo de Arlt. Esta idea queda potenciada en lo que más adelanta el narrador denominaría como “la imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano” (125).

nadie, ni a Arlt, ni a usted, ni a mí” (125). Kostia, por su parte, solo alcanza a acusarse y acusar al otro de ladrones. Con esta imputación, el amigo de Arlt iguala en condición criminal su proceder (el de haber entregado los papeles) y el del investigador (al querer difundir la historia que en ellos se narra). Distante de las ideas económicas antes explicitadas, aquí el objeto del deseo es, principalmente, Arlt: Arlt como escritor, como inventor, como falsificador, como mito.

El narrador sale de la ciudad con tal de alejarse del acoso de Kostia, se instala en un hotel de Mar de Plata y se pone a trabajar en lo que será la edición sobre Arlt con el manuscrito recién obtenido. Se puede suponer que, al mismo tiempo, Kostia andaba planeando su ataque. A los pocos días, el investigador recibe, junto con el dinero, un recorte de periódico en el que aparece publicado *Nombre falso: Luba* firmado por Saúl Kostia. Este, ante la amenaza de que Piglia pudiera difundir *Luba*, se enfrentó a una pregunta que poco antes había sido exhibida en una nota al pie de página como especulación de Brod: “Nadie [excepto Piglia] ... conoce la existencia de estos escritos. Entonces: ¿Publicarlos con el nombre de Kafka (léase Arlt) o firmarlos y hacerlos aparecer como míos (aquí y ahora ese Yo es multitud)?” (121). El investigador, sintiéndose estafado, esboza un par de hipótesis plausibles: que Kostia no haya querido que el texto se diera a conocer como producto de Arlt (suponiendo que, al no publicarlo en vida, el mismo Arlt se cuidara de ello); que Kostia haya escrito *Nombre falso: Luba* haciéndose pasar por el amigo; o que el cuento, en efecto, fuera de Arlt, y Kostia simple y llanamente se lo robó. Tal como dice en otra nota digresiva, el narrador apunta a pie de página que el escrito en cuestión parece encerrar algún secreto. El secreto, como descubrirá tras el hallazgo de Andrés Martina en las

postrimerías del relato y la subsecuente visita de este, viene a ser que el escritor argentino realizó con *Las tinieblas* —una novela de Leonid Andreiev— una transcripción al estilo arltiano.²¹

Todo apunta a que Kostia, al publicar el relato bajo su nombre, lo que hizo fue proteger la imagen de Arlt. En tal caso, la falsificación, la usurpación, el robo es presentado como, primero, un acto estimulante en pos de la creatividad (Arlt sobre Andreiev) y, después, como acto benévolo (Kostia sobre Arlt sobre Andreiev). Entonces, ¿“Nombre falso” se propone como perfecta representación del ocaso de origen y originalidad en las tradiciones literarias de Occidente?, ¿acaso insinúa Piglia una crisis en la literatura o, en cambio, alienta a todo tipo de consecución estética sin importar cuál sea el desliz ético que la permita? Estas interrogantes se han de retomar en la siguiente sección de este capítulo, al indagar en otra obra del autor argentino.

²¹ Este tipo de transcripción hace recordar al ejercicio de reescritura en Pierre Menard, autor del Quijote.

RECLUSIÓN Y REPRODUCCIÓN DEL YO EN “PRISIÓN PERPETUA” DE RICARDO PIGLIA

I- Introducción

Prisión perpetua, publicado en 1988, es un libro compuesto de dos novelas cortas. Para efectos de esta sección, la atención se centrará en el texto de título homónimo. Este relato está dividido en dos secciones: “En otro país” y “El fluir de la vida”. En la primera parte un joven narrador cuenta los motivos que obligaron a su familia a trasladarse de ciudad, cómo comenzó a llevar un diario y, finalmente, de su relación con Steve Ratliff, un escritor norteamericano, con quien mantiene una serie de “reflexiones metaliterarias que surgen como un juego de cajas chinas, en el que [se] explica el mecanismo creativo a utilizar para contar [la] historia [y] el autoengaño” (Hernández Peñaloza 199). Mediante una serie de apropiaciones, el narrador convertirá su educación sentimental —entiéndase el material anecdótico y fragmentario— en un ejercicio de ficción y en una conexión del archivo “produciendo modos de derivación y escritura” (Berg 142). Por ende, se verá el proceso del gesto biográfico y autobiográfico, la archivación del hecho histórico —de lo real— y del acto escriturario —laboratorio de la experiencia— como también la falsificación en las dos secciones que componen la obra. Asimismo, habría que precisar cómo Piglia conecta la práctica escrituraria con el acto ya logrado de la escritura por medio del juego del doble literario (Fornet 141). De acuerdo con el artículo “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”, Edgardo H. Berg asegura que existen tres modos que condicionan este texto:

el relato de los comienzos de la escritura que bajo la forma de Diario formula una genealogía invertida; los modos de propulsión y derivación del archivo literario y finalmente, la configuración de la utopía literaria, formulada en la última novela del autor como un relato conspirativo y clandestino (139).

Mientras que, para Mauricio Souza, a Piglia lo que le interesa es

el texto como expresión de finitud del lenguaje, no de la multiplicidad, en definitiva opaca, de la experiencia. Piglia convierte este credo estético en uno de sus temas preferidos, demorándose siempre en ilustrar o discutir la naturaleza convencional de toda literatura. Los títulos de sus novelas son paradigmáticos en ello: nombran la finitud del artefacto literario [como] *Prisión perpetua* que connota la misma finitud, la misma clausura [...] este relato se ocupa explícitamente de poner en escena el espectáculo genealógico de las metáforas que regresan y se repiten (148).

Teniendo estas estructuras en mente, así como la modalidad confesional que teje la atmósfera de “Prisión perpetua”, habría que fijarse en los pilares dentro del complejo sistema de creencias del narrador. El primero viene de la voz del padre: “Una vez mi padre me dio un consejo que nunca pude olvidar: «¡También los paranoicos tienen enemigos!» ... No era un consejo pero siempre lo usé así: una máxima privada que condensa la experiencia de una vida” (13). Luego, el relator contextualiza el exabrupto paternal al detallar que su padre había salido de la cárcel y que “la historia argentina le parecía un complot tramado para destruirlo” (13). Esta valoración inicial de oposiciones —*paranoico/enemigo*— va insinuando la maquinaria narrativa de “Prisión perpetua”. En ese sentido, y después de las palabras del padre, el mismo narrador confiesa que “[e]sa frase era el fin de un relato, el cristal donde se reflejaba la catástrofe” (13). A partir de estas citas —que condensan las grandes inquietudes de la novela corta *lección/complot/fin*— se procuran revisar todas las reproducciones de las experiencias asociadas al acto de narrar.

II. Ficción perpetua, o los límites de la escritura personal

a. ¿Vacíos biográficos o autobiográficos?

Entre la explicación acerca de la historiografía en el prefacio a *The Writing of History* de Michel de Certeau (xxvii) y la asociación que establece Ansgar Nünning en su artículo “Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres” (365), se afirma que tanto la historiografía como la biografía encierran en su propio nombre una contradicción entre los principios racionales de *historia* y *vida* como también entre *vida* y *escritura*. En medio de estas complicaciones, “Prisión perpetua” se posiciona para reflexionar en relación del enigma que envuelven las dependencias culturales, los procesos lectores y escriturarios y cómo inciden en el desarrollo de vida de un individuo. Si bien a simple vista las intenciones del texto de Piglia no son muy claras, puesto que la obra en cuestión “ignora la línea recta [...] no se va nunca de un punto a otro; no se parte de aquí para ir allí” (Blanchot 123), vale la pena diseccionar las figuraciones de poder que tienen cabida a lo largo de la novela corta, así como las explícitas menciones acerca de la intención del autor. En primer lugar, esta obra dedica el inicio y el cierre a la figura del padre. A pesar de la evidente circularidad, el narrador explica que

[1]a historia de mi padre no es la historia que quiero contar. La convención pide que yo les hable de mí pero el que escribe no puede hablar de sí mismo. El que escribe sólo puede hablar de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías. De modo que ésta será una historia de dudas como todas las historias verdaderas

(14).

Préstese especial atención a la yuxtaposición de *historia de dudas e historias verdaderas*. En esa misma frase Piglia pone una nota al pie de página indicando que esto no es más que una versión de un texto leído antes en un congreso de escritores. De tal modo, juega con la noción de veracidad, desautorizando el gesto biográfico y autobiográfico que por momentos parece adoptar el relato y, de paso, le hace creer al lector que lo que se narra es la historia de una genealogía auténtica. Si uno se deja convencer por la notificación diferida que comparte el autor histórico sobre la narración del autor ficticio, no cabe duda de que en medio de esta narración extraña y variable empieza a perfilarse una cierta restricción de poder. Cuando el narrador de “Prisión perpetua” hace público su objetivo, la aclaración marginal de Piglia —un Piglia hasta cierto punto algo ficcionalizado— demuestra que el objetivo real del narrador de la novela corta es la futilidad. A Piglia, tanto como a Maurice Blanchot, lo que les concierne es cómo

[l]a lectura nace entonces en ese momento en que el *vacío* que durante la génesis de la obra señalaba su inacabamiento, señalaba también la intimidad de su progresión, el impulso de *el ser que proyecta*; la lectura nace en ese momento en que la distancia de la obra respecto de sí cambia de signo y ya no indica su inacabamiento sino su realización, ya no significa que aún no ha sido realizada, sino que nunca hubo de serlo (Blanchot 180).

De cara a esa supuesta vacuidad, a esa falta de cosas por contar, el protagonista admite que en sus primeros años se buscaba “aventuras extraordinarias” (16), pero en seguida cambió de técnica y optó por “robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que [...] imaginaba que vivían cuando no estaban conmigo” (16-17). A pesar de que el personaje de Steve Ratliff aún no ha hecho acto de presencia, el ánimo falsificador y

usurpador es preexistente, y es esa actitud la que lo conduce a recolectar material para desarrollar sus primeros intentos de ficción.

La narración se desprende del padre biológico para darle paso al padre lógico y ontológico. El personaje principal asegura haberse cruzado con un acontecimiento único: entrar en conocimiento de Ratliff. Antes de hacer un retrato de dicha figura enigmática, el narrador confiesa que “en un sentido le debo todo. Sin él yo no sería un escritor; sin él yo no habría escrito los libros que escribí” (17). Vale destacar esta consecución de frases aunque, en principio, sorprendan por su ingenuidad. El protagonista se debe al personaje central en más de un plano. A propósito de esto y de la deuda que siente el personaje por el escritor extranjero, escribe Blanchot que

[e]sta manera de leer, de estar presente en la obra como ante una génesis, origina, al modificarse, la lectura crítica por la que el lector, ya especialista, interroga a la obra para saber cómo ha sido hecha, le pregunta los secretos y las condiciones de su creación [...] El lector, transformado en especialista, se convierte en un autor al revés. El verdadero lector no reescribe el libro pero está expuesto a volver [...] hacia las diversas prefiguraciones que fueron suyas y que en cierto modo anticiparon su presencia en la azarosa experiencia del libro [...] Y la obra recupera así la inquietud, la riqueza de su indigencia, la inseguridad de su vacío (182).

En la progresión del análisis se podrá apreciar que gran parte de las anécdotas de Ratliff, así como otros pasajes en los que la autoría es puesta en duda (“¿lo dijo Ratliff?”), terminarán transformándose en episodios cruciales dentro de “El fluir de la vida”. En pocas palabras, Steve Ratliff provee y el narrador reproduce. El primero provoca, da los puntapiés, mientras que el segundo hilvana y modifica.

b. El diario como archivo y laboratorio

Hay, sin duda alguna, varios problemas al escribir desde la memoria. Los fundamentales son la reducción del hecho, la pasión con la que se narra y de la que es imposible dissociarse debido al involucramiento del Yo histórico, la omisión o adición de detalles a conveniencia, entre otros. El protagonista parece pecar de todas estas flaquezas y hasta llega a contradecirse en más de una ocasión. Él mismo opina que “[l]a construcción de la vida está dominada por los hechos y no por las convicciones. Algunos tratan de quebrar esa ley. Son los alquimistas de sí mismos. Ratliff era uno de ellos. Vivió su vida como si fuera la de otro, la puso al servicio de lo que quería escribir” (18). Más allá del destierro y de uno que otro recuerdo cuestionable de los años de temprana juventud, el narrador precisamente ha señalado que la suya no ha sido una de las vidas más cargadas de experiencias, sino que ha sido forjada de certidumbres ajenas. De hecho, la máxima con la que abre “Prisión perpetua” le es legada por el padre y no es alcanzada por reflexión propia. Igualmente, el personaje discursivo intuye impostura en el proceder de Ratliff, pero también tendrá que saber de la suya dado su hábito por la emulación. Casi de inmediato, el lector llega a la misma conclusión que el narrador:

La imagen de un hombre desterrado, prisionero de una historia siniestra, que se hunde de un modo maníaco en una novela interminable, encierra para mí un sentido que nunca pude terminar de descifrar. *A veces imagino la historia de Steve como un signo oscuro de mí mismo* (énfasis añadido 18-19).

Más que una asociación profunda, el hablante procura cierta suplantación, es el otro lo que resta; presenta a Ratliff para borrar a Ratliff. Bajo el criterio de Berg, se trata de un ejercicio de “[d]iario privado que configura una mitología autorial —el sujeto de la

escritura que Piglia inventa—, así como una autobiografía por venir” (140). El diario, por ende, es el intento de alejamiento de la lectura que ha prestado a la vida de Ratliff. Al convertir el diario en obra, distancia, en igual medida, a Ratliff de su obra anecdótica y de su influencia sobre él. Así lo entiende el protagonista, pues estima que con la escritura personal buscaba “[n]egar la realidad, rechazar lo que venía. La literatura es una forma privada de la utopía” (15), pero es también el modo de dejar los testimonios. Con el diario queda en evidencia que su discurso ha asumido las enseñanzas, pero en el diario también se tipifica un fatalismo propio, más afín a los temores de los afiliados políticos del padre biológico. El personaje principal ahonda en la naturaleza del diario, y dice que

[m]uchas cosas cambiaron desde entonces, pero me mantuve fiel a esa manía [de llevar un diario]. Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un clown ... Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras (15-16).

Tras esa exposición, el texto continúa en fragmentos seguidos por frases en cursiva. En la mayoría de ellos habla Ratliff desde la memoria del narrador, y es justamente en estos apartados donde se explora la psicología de ambos. Asimismo, se esboza una teoría de la ficción, la cual será puesta en práctica en la segunda parte de “Prisión perpetua”. Discurre sobre el alcohol y la naturaleza de las obsesiones (19), el tiempo (20), las funciones del lenguaje (20), sobre la cárcel y el prisionero (24-27), el arte de narrar (21-23, 25-28), el estado de la literatura (23), sobre los dobles (22) y el matrimonio (25). Como ya se ha venido diciendo, muchos de estos enunciados acabarán incorporados en “El fluir de la vida”, en donde el narrador utiliza el material de Ratliff y, a su vez, demuestra sus aptitudes como discípulo y usurpador. Luego del

asedio al pensamiento del extranjero, el narrador pasa a concentrarse en sus huellas, en el material biográfico más que en el ideológico. A juicio del protagonista, todos los clientes de los bares de la zona se dejaban dominar por el proceder enigmático de Ratliff, al punto de que “[p]arecía natural caer en su órbita, ayudarlo, darle plata, ser su cómplice” (30) y que, en parte, el interés que despertaba se debía a que “[d]aba la impresión de ser un hombre que sufría una desgracia tan honda, de la que nunca hablaba, que era imposible no tratar de ayudarlo” (31). En ese ambiente el norteamericano y el narrador establecen algo parecido a la amistad; el primero domesticó al segundo para convertirlo en su ayudante literario, le confió material inédito y le hizo aprender inglés. La relación era de mentor y pupilo. De entre todas las otras personas que Ratliff pudo haber seleccionado para que le sirvieran como lector privado, el protagonista se sabía elegido a conciencia; según este, una red de similitudes los unía. Y convencido de esta red, el personaje se aventura a cerrar el apartado reconociendo que “[l]a novela de Steve ha terminado por formar parte de mi propio pasado. Cuando escribo tengo la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable” (32).

Las próximas entradas del texto son pretextos, apuntes de ideas posibles para ficción, material embrionario para proyectos de largo aliento. Todas ellas respetan el modo iniciador clásico del “había una vez”. Lo que sorprende es el común perfil de los personajes, pues parece unirlos el azar (una mujer que toma sus decisiones por medio del *I-Ching*), el ser impostor (un falso psiquiatra que atiende vía telefónica a sus pacientes, y que se obsesiona con encontrar la raíz común de todos los males), el crimen (un exprisionero reformado en la paranoia que encuentra la suerte económica

en los casinos al asesinar; el fotógrafo que da muerte a su esposa para luego retratarla), la doble vida (una mujer que le envía mensajes anónimos a su esposo en donde le cuenta sus secretos; el hombre que recibe mensajes sin remitente y que no cuenta nada; el profesor universitario que se infiltra en grupos pacifistas y asociaciones antirracistas, pero que, verdaderamente, trabaja para la CIA) o las obsesiones (un historiador que busca reescribir la historia verdadera de un país por medio proverbios y máximas). Esta sección de apuntes a medio desarrollar se cierra con una frase similar en contenido a otra que abre el relato a la altura de la aparición textual de Ratliff:

<p>“A veces, cuando lo releo, me cuesta reconocer lo que he vivido. Hay episodios narrados ahí que he olvidado por completo. Existen en el Diario pero no en mis recuerdos. Y a la vez ciertos hechos que permanecen en mi memoria con la nitidez de una fotografía están ausentes como si nunca los hubiera vivido” (16; narrador).</p>	<p>“Nunca sé si recuerdo las escenas o si las he vivido. Tal es el grado de nitidez con el que están presentes en mi memoria. Y quizá eso es narrar. Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida” (42; Ratliff).</p>
--	--

El Ratliff-escritor empieza a desaparecer a partir de entonces. Este así lo entrevé y hasta parece conducir al protagonista a ello, ya que puntualiza que “[u]n narrador debe ser capaz de crear un héroe cuya experiencia supere la de todos sus lectores [...] Ningún novelista [...] ha asesinado a nadie en la vida real. Cuando lo dijo [Steve] estaba demasiado borracho y yo no entendía el sentido de lo que estaba diciendo” (42). Si bien de primeras parece una amenaza, al final acaba siendo una incitación para que el narrador se apropie con atrevimiento, para que sea capaz de sustraer de donde encuentre, siendo el lugar de acopio, en este caso, la escritura originaria y original de

Ratliff. Tras ese principio de desaparición y esa invitación al robo se podría aventurar que “with the Death of the Author and the Disappearance of the Subject, even an ordinary biography is bound to be a problem [...] Biographies are said to be fictions revealing more about the biographer than they do about their subjects, who of course do not exist anyway” (Bradbury 29).

En ese sentido, la actitud de Ratliff no encierra únicamente una indicación a la irreverencia, sino que en ella hay igualmente una invitación para que el narrador establezca sus coartadas para el plagio —y que en ese procedimiento radique su poética—, considerando que el pacto biográfico existente entre ellos va llegando a término y que es momento para que el protagonista, ya habiendo obtenido de Ratliff todo lo que podía, se dedique a oscurecer o criollizar sus futuras obras. En palabras de Juan Villoro

[1]la lógica de las ficciones es patrimonio de la lectura como acto creativo; incluso el autor sólo desentraña su red de correspondencias y asociaciones en su calidad de primer testigo del texto: se lee a sí mismo en lo que escribe. Steve Ratliff, protagonista de “En otro país”, participa de esta conducta: habla de literatura pero es incapaz de *explicarse* como personaje; sus ideas no son la pedagogía interna del texto sino el disparador de la trama (13).

Por lo tanto, para el personaje principal Ratliff no es tan solo una figura esencial en su formación como escritor y una fuente ilimitada para la creación de nuevas ficciones, Ratliff es el instructor de cómo construir y tratar los enigmas. Su maniobra —el gesto literario de compartir experiencias con el propósito de que le sean confiscadas— pasan a ser “realidad subsistente, plena de sentidos que recibe del movimiento de las épocas y que se ilustran diferentemente según las formas de la cultura y las exigencias de la historia” (Blanchot 184-185) gracias a la intervención de apropiación diarística del

protagonista. Por raro que pueda resultar, Ratliff deja de ser el personaje asediado y “Prisión perpetua” se transforma en la autobiografía de un biógrafo como también en la reflexión de cómo hacer una nueva literatura a partir de la lectura del archivo y la práctica de la usurpación.

El norteamericano, en efecto, no vuelve a hablar de modo directo en lo que queda de relato. Lo que sigue es el descubrimiento del secreto que él había guardado para sí. El narrador rememora el día en que Morán, otro de los aliados del extranjero, le revela que Ratliff llevaba esperando la excarcelación de una amante suya, Pauline O’Connor, que había sido acusada del asesinato de su esposo, un ingeniero que trabajaba en las afueras de Mar del Plata. A pesar de no tener una vinculación directa con el crimen, Morán comenta que Ratliff la visita religiosamente, que no hay semana que deje pasar sin ver a la mujer. Ante la revelación de esta historia privada, el narrador no puede evitar un cierto sentimiento de culpabilidad: “Todo era inmoral en esa conversación [...] el solo hecho de escuchar su historia me convertía en cómplice” (43). Para insistir en la noción de culpa, el protagonista también admite que para entonces “publicaba mis primeros relatos y repetía [...] todas las opiniones de Steve Ratliff. También yo era un traidor y estaba a la altura de las confianzas de Morán” (43). No queda claro cómo Morán llegó a conocer el secreto del amigo, pero su versión, desconocida para el narrador, “era tan extraña [...] Morán alzaba la voz y contaba varias veces los mismos episodios y todo estaba cruzado de sospechas y sarcasmos” (46). Esta alusión a la repetición, la digresión y la intervención subjetiva plantea un nuevo problema: ¿es posible que Morán se haya educado en el arte de las apropiaciones textuales (así como el protagonista)? ¿Coincide esta radiografía del

rumor con la estilística del narrador en “Prisión perpetua”? Finalmente, ¿hasta qué punto la falsificación y el secreto se vuelven una poética para el narrador-protagonista de esta historia?

c. La falsificación como origen de escritura

Antes del suicidio de Steve Ratliff, el narrador llega a coincidir con él, pero, a juzgar por su tono, le ha perdido respeto. El extranjero, como de costumbre, le cuenta sobre la novela que tiene pendiente, sus planes de volver a Nueva York, mientras el protagonista calla. El narrador aventura una reflexión al respecto:

El autoengaño es una forma perfecta ... Se trata de una construcción deliberada, que está pensada para engañar al mismo que la construye ... ¿Es posible la ficción de a uno? ¿O tiene que haber dos? El autoengaño como novela privada, como autobiografía falsa ... Un arte cuya forma exige no ser descubierta ... Steve ... [t]rabajó años en la soledad más plena y al final aniquiló todo lo que había hecho. Yo fui su cómplice. En realidad escribió para mí²² y vivió para la mujer que estaba en la cárcel. ¿O fue al revés? (48-49).

En este punto “Prisión perpetua” se libera y deja de ser una ficción controlada por los engaños, pero sin que nada realmente quede resuelto. En tal medida, el conflicto no está en los personajes sino en el posicionamiento escriturario de cada uno o, hasta cierto punto, en la pretensión poética de Ratliff que, a juicio del protagonista, no es más que una construcción hueca o, cuando menos, insuficiente, puesto que parte de la premisa de que debe ocultar, transmitir información errónea o imprecisa y esperar que un tercero opte por apropiarse de tal constructo literario. En cierto sentido, Ratliff

²² Esta confraternización se asemeja a la que Piglia ejecuta en *Respiración artificial* con Emilio Renzi y Marcelo Maggi.

parecía habitar una prisión perpetua (el secreto del crimen) justamente por la ficción perpetua a la que tenía que acogerse (la vida privada) y, por tanto, quien realmente experimenta la reclusión y la reproducción del Yo es únicamente el escritor norteamericano. Por otra parte, la aparición del diario y la utilización de este como un espacio para la archivación y la práctica escrituraria termina siendo la herramienta que permite el reconocimiento de la falsificación no solo como el principio de la escritura del narrador, sino también como el modo de invención para la recreación al faltar material archivístico. No se trata de la verdad como versión única sino de la aversión a lo inverosímil y a todo aquello que tenga la contundencia de la autenticidad.

Ya en las postrimerías del libro se anuncia “El fluir de la vida”, una narración que organiza todos los sedimentos de anécdotas previamente esbozadas. La usurpación se ha fraguado al final de esta primera parte cuando el narrador manifiesta que “[v]arias veces traté de hablar por él y de usar su legado pero recién hace un tiempo pude escribir un relato sobre Steve [...] *He reproducido su tono y su modo de narrar. He contado lo que no conozco de su historia y la he entreverado con la mía, como debe ser*” (énfasis añadido 49). En esta suerte de apéndice, los escenarios, los personajes y las circunstancias son semejantes. Para Mariano Hernández García

al entreverar[se] la historia de Ratliff con la suya propia, el narrador realiza una acción doble: rememora a su amigo, y a la vez se constituye a sí mismo a través del relato. De este modo, se intensifica la idea de que la realidad está formada tanto por narraciones imaginativas como por otras con correspondencia factual, y que la historia personal está indisolublemente entreverada con las historias de los demás (91).

Con todo, el lector puede identificar las modificaciones que ha empleado el narrador para consolidar un nuevo objeto ficticio. Ratliff, por ejemplo, es el Pájaro Artigas.

Bajo esta nueva designación nominal, Artigas opera por oposición del secreto; en esta versión, tan pronto empieza el relato, se da noticia de la relación que este mantiene con una reclusa. No se trata, pues, de Pauline O'Connor; el objeto del deseo aquí es Lucía Nietzsche, una mujer a la que también visita todos los domingos. El narrador, por su parte, presenta con Lucía una figura convincente. A esta le ha otorgado todas las breves historias sin desarrollar que antes aparecieron fragmentadas. A continuación, los datos más representativos que coinciden con aquellos apuntes de “En otro país”:

1. Su madre fue encontrada muerta en condiciones sospechosas
2. Su padre consiguió fotografiar al cadáver en todas las posturas imaginables
3. Lucía Nietzsche entiende el matrimonio como una institución criminal
4. Su familia —a juicio suyo— comparte el mal de la locura
5. Encuentra unas cartas dirigidas a Eva Perón escritas por Aldo Reyes, un individuo que había asesinado a su esposa e hija y las había enterrado por los jardines en donde trabajaba
6. Lucía concibe al criminal como filósofo²³

Fuera de la sorpresa que puedan causar estas reiteraciones, ante los ojos del lector impactan, de igual modo, las escenas finales de “Prisión perpetua”. Una de las obsesiones de Lucía Nietzsche es el hallazgo del intento de puente epistolar entre Aldo Reyes y Eva Perón. La mujer le lee las cartas del criminal y las de su abuelo —Friedrich Nietzsche— a Artigas para que este encuentre asociaciones entre ambas; las misivas —comprobará el Pájaro Artigas— son en verdad notas escritas por Lucía. No obstante, momentos antes de la revelación, en la supuesta carta de Nietzsche hay un señalamiento que engloba la naturaleza de toda esta novela corta: “El futuro es el único enigma. Y allí se encierran todos los secretos de la filosofía: lo que llamamos

²³ Visión que se asemeja a la de “Nombre falso”, en donde tanto el detective como el crítico son vislumbrados como criminales.

verdad tiene la forma de ese enigma [...] [E]n un bolsillo secreto de mi traje guardo algunas revelaciones que el mundo aún no está en condiciones de recibir” (58). Si se tiene en cuenta que las dos partes de “Prisión perpetua” han sido unificadas miméticamente, no sería descabellado presumir que los personajes dentro de este encuadre ficcional también han experimentado una vinculación similar. Es evidente la progresiva indistinción de los discursos de Ratliff y del narrador, pero a la luz de la cita previa las palabras de Lucía/Friedrich son también compatibles con la poética que el protagonista ha desarrollado a partir de la del personaje asediado. En la oración final de “Prisión perpetua”, el narrador declara que todo lo atestiguado pareciera

[c]omo si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar, en ese instante fugaz, toda la verdad (60).

De alguna manera, el caos está contenido en estos cristales que elevan el hecho privado a experiencia plural. Son fuerzas difusoras que, en su labor, conducen el mensaje, pero transformado. Son, igualmente, fuerzas que posibilitan la imaginación, en las que se encuentra cierto interés subversivo. Dicho burdamente: los espejuelos con los que el lector se enfrenta a la obra de Piglia. ¿Cuál es, entonces, el propósito textual?, ¿hacer estallar estos cristales para exponer el hecho desnudo, en su mayor simpleza o, por el contrario, “Prisión perpetua” se trata de una celebración de la falsedad y a lo sinuoso? Según Villoro, los textos de largo aliento del argentino se apoyan en recursos que permiten una incesante indagación y que acercan su escritura a la interrogación y la adulteración (11), argumento con el que parece coincidir Edgardo H. Berg, pues asegura que en esta obra “el secreto o el sentido se desliza y desplaza en

la proliferación de historias múltiples [...] La investigación de un no saber inicial pone en funcionamiento la máquina narrativa” (146) y que termina controlando en su totalidad el narrador anónimo una vez descubre las ingenuidades poéticas de Ratliff quien entiende el arte —y quizá hasta la vida misma— como un gran misterio que debe, más que ser solucionado, ser explorado e intervenido respetando su justa naturaleza enigmática.

III. Conclusión

Si aceptamos que, según Villoro, la obra de Piglia “es una *puesta en duda* de los valores entendidos, una forma creativa de la desconfianza [donde] los asuntos de siempre adquieren un doblez insólito, agrio, muchas veces fatal” (9) o, según Julia Romero en “Ricardo Piglia, una poética de la reescritura”, “[l]a potencia de la pulsión narrativa llega a construir una suerte de microrrelatos que constituyen una máquina de narrar” (3) como consecuencia de la apropiación y la acumulación de historias, en el sentido temporal del relato “El fluir de la vida” es el futuro²⁴ de “En otro país” (como también su enigma), y en donde se encierran todas las medias verdades, entendiendo que la resolución es un objetivo insuficiente e imposible. Esta noción se ratifica cuando Artigas, al descubrir el juego de Lucía, expresa que “me enseñó todo lo que sé. Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y

²⁴ El Pájaro Artigas, al principio de la segunda parte, determina que “[e]l narrador ... debe ser fiel al *estado* de un tema. Busca sorprender en un espejo los reflejos de una escena que sucede en otro lado. El relato está ligado a las artes adivinatorias ... Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (51).

a distinguir sus matices. Me leyó cartas apócrifas o verdaderas y me contó historias, las historias que yo quería oír” (60). A tenor de lo que se ha tratado de sostener desde un principio, la reconstitución de un texto implica la destrucción de otro. Por ende, la práctica escrituraria que es el diario del narrador se asocia con la estética de la producción que es “En otro país” para transformarse, finalmente, en “El fluir de la vida”, apartado que confirma, más que la muerte biológica de Ratliff, su muerte escrituraria y su borradura, puesto que el narrador perfecciona e hilvana las porciones narrativas que el personaje asediado le había venido confiando. Por lo tanto, “En otro país”, obra del narrador, vendría siendo, tal y como prefigura Edgardo H. Berg, “un laboratorio donde se fija y se corrige la experiencia, o donde se reelaboran las huellas o blancos que ha dejado la experiencia en la escritura” (141). De esa forma, “El fluir de la vida” no representa verdaderamente un robo en el sentido más plano del concepto, sino un modo de derivación y una metabolización de todo rudimento adquirido, pasado por filtro, pulido y llevado a objeto artístico. Por un lado, Villoro afirmará que las narraciones de Piglia “no piden ser entendidas sino *concluidas* [...] lo que Piglia propone a sus lectores [es que al fondo del texto] yace una segunda historia, en espera de que alguien active su secreto” (16); mientras que por el otro Carles Besa Camprubí en “Escritura y genética textual”, indica que “la génesis [que las anécdotas] deja[n] tras de sí no pertenecen al mismo espacio que el del texto; al no ser objetos de comunicación, no tienen verdadera eficacia cultural” (277), para luego añadir que, según el concierto de muchos especialistas en crítica genética, “el autor no es tanto firmante de un texto como potencia que se gasta infinitamente sin consumirse en ninguna obra en concreto” (277). Como no es el Ricardo Piglia histórico quien

potencia esta trama hasta gastarse, sino la prefiguración que da lugar de enunciación al Ricardo Piglia ficcional (o a Emilio Renzi en otras de sus obras) y que casi siempre acaba ocupando el lugar de enunciación de un tercero (Arlt/Kostia en “Nombre falso”, Stephen Stevensen en “Encuentro en Saint-Nazaire” y Steve Ratliff en “Prisión perpetua”), podría entonces afirmarse que las historias del argentino ni concluyen ni son bloques narrativos que en su expansión fragmentaria quedan reducidas a desecho estético, sino que se reproducen en un modo de narración que parece estar fuera de todo género literario.

CAPÍTULO 3

ESPACIOS, ESPECIES Y ESPECTROS: REESCRITURA Y REVISIONISMO HISTÓRICO EN “RELATO DEL PILOTO QUE DIJO ADIÓS CON LA MANO” DE PEDRO CABIYA

I- Introducción

A la historia moderna de Puerto Rico no se le podrían hacer aproximaciones adecuadas sin tomar en cuenta los más de quinientos años de coloniaje bajo manos españolas y estadounidenses. En tal caso, gran parte de la manifestación cultural producida en la Isla parecería contener un subtexto que revisa incesantemente este estado colonial junto con sus consecuencias. En *Nuevas coordenadas de la literatura puertorriqueña*, la autora Wanda Cosme señala que una de las características contemporáneas es que “el referente geográfico casi en su totalidad puertorriqueño, así como el tema de la reafirmación nacional [...] se ha ido sustituyendo por una estética [que] se plantea desde una perspectiva no tradicional” (87). En la producción literaria más reciente, si bien algunos escritores han recurrido a temas relacionados a la puertorriqueñidad, la mayoría ha abordado dichos temas con cierta actitud novedosa y con ánimos de lograr una revalorización histórica.

Una de las posibles representaciones de esto lo es el cuento “Relato del piloto que dijo adiós con la mano” de Pedro Cabiya. En este texto, de su segundo libro *Historias atroces* (2003), el autor construye una ficción paranoica que desestabiliza los conocimientos del lector promedio sobre la historia tradicional del Puerto Rico de principios de siglo veinte. En el artículo “Espectros, alienígenas, clones: los sondeos

poscoloniales de Pedro Cabiya”, el crítico Néstor Rodríguez asegura que en el cuento “se ejercita una reinterpretación del proceso de traspaso imperial de Puerto Rico a los Estados Unidos en 1898, poniendo de relieve el cariz militar y sobre todo científico de esta segunda conquista. Cabiya explota esta veta histórica desde el marco de la ciencia ficción, género poco explorado en las letras puertorriqueñas” (1245). Por su parte, Linda Hutcheon, en *A Poetics of Postmodernism*, discute el concepto de metaficción historiográfica para describir obras que reflexionan sobre sí mismas, al mismo tiempo que establecen puentes con otros textos y con grandes eventos históricos. Según ella, la ficción postmoderna

complicates the issue of references in two ways, then: in this ontological confusion (text or experience) and in its overdetermination of the entire notion of reference (we find autoreferentiality, intertextuality, historiographic reference, and so on). There is a tension, then, not only between the real and the textualized, but also among a number of kinds of reference (153).

Por medio de un complejo sistema de instancias narrativas, el relato principal se presenta como una carta escrita por un piloto norteamericano que, durante un vuelo hacia la base militar Roosevelt Roads en 1913, sufre un accidente y termina recluido en un pueblo del interior de la isla. A raíz de las heridas, el protagonista pasa un mes en la casa de una familia campesina bajo los cuidados de Inés de quien prontamente quedará prendado. Sobre este respecto, Rodríguez agrega que “lo que narra Jefries comienza con los tintes melodramáticos de una historia de amor tradicional, pero pronto se dan una serie de eventos que acercan lo narrado al registro heteróclito de la ciencia ficción” (1246). Y es que una madrugada, el piloto se topa con que en medio del campo se están llevando a cabo unas pruebas extrañas hechas por seres de

aparición extraterrestre sobre un grupo de mujeres entre las que figura Inés. Las pruebas consistían en la medición del cuerpo de las *voluntarias* para producir clones que habitarían la isla en lugar de ellas en su entera humanidad.

Entonces, ¿cuáles son las pretensiones del autor al presentar estas prácticas científicas sobre mujeres puertorriqueñas? ¿En qué medida Cabiya reescribe la historia o insinúa una alterna y extraoficial? Y, sobre todo, ¿cuán fiable es el relato compartido por el protagonista si se tienen en cuenta los varios señalamientos que lo describen médicamente como un esquizofrénico tipo paranoide?, ¿el lector se enfrenta a una historia producto de un desvarío o, por el contrario, el texto en cuestión pone de manifiesto las prácticas clandestinas realizadas por manos extranjeras? A fin de cuentas y a pesar de que no siempre están opuestas, ¿cuáles son las consecuencias al enfrentar aquí poder estatal *versus* poder relatante (versión oficial con versión extraoficial)? De acuerdo con Néstor Rodríguez

[esta obra] dramatiza la metáfora del laboratorio imperial teorizada por [José] Quiroga al indagar en la visión del puertorriqueño como sujeto clonado, detrito antiséptico que deambula desprovisto de agencia por un ámbito indefectiblemente colonial. Ciertamente, Cabiya reinterpreta [...] la ocupación del cuerpo puertorriqueño por parte del saber científico estadounidense. Para subrayar los efectos de esta forma extrema de violencia física y simbólica, el autor deja entrever en su relato la conexión entre el ejército de los Estados Unidos y los presuntos alienígenas cuando Jefries descubre que el equipo de soldadura de los soldados que reparan el biplano tiene grabada la misma fórmula química que vio en los tanques de los alienígenas (1249).

Como ya se ha establecido, Puerto Rico ha sido el escenario de un sinnúmero de pruebas controladas por los Estados Unidos tales como: 1) los estudios de anemia en 1930 por el doctor Cornelius P. Rhoads (quien lo que realmente hizo fue infectar a

múltiples pacientes con células cancerosas); 2) la experimentación de las primeras pastillas anticonceptivas a principios de los cincuenta; 3) lanzamientos de Agente Naranja en los bosques de la isla ; 4) la modificación artificial de las condiciones atmosféricas para estudiar el comportamiento de la ionosfera en circunstancias reales entre 1992 y 1998; 5) estudios de los efectos de medicamentos contra el SIDA; 6) liberación de mosquitos contaminados con la fiebre del dengue en comunidades pobres para comprobar la velocidad de la propagación de la epidemia; 7) experimentos con aspartame y otros edulcorantes, etc. Con todo, este trabajo, más allá de iniciar una discusión en torno de los experimentos realizados durante el siglo veinte, procura hacer hincapié en la naturaleza del género paranoico. Sin embargo, por más que la atención estará centrada en las tramoyas narrativas, el lector no debe soslayar la carga histórica que subyace en “Relato del piloto que dijo adiós con la mano”, pues en más de un episodio el texto exige lectores cautos capaces de yuxtaponer conocimiento histórico y nueva información.

II- Primeros diagnósticos, metarrelatos y paratextos

Antes de entrar en las consideraciones profundas del texto, valdría establecer las instancias y los traslados físicos de la información que forman parte de esta compleja red de narraciones. Es por ello que, con ánimo de prefigurar este entramado relatante, habría que hablar del *contraarchivo*, de ese conjunto desordenado (y a veces secreto, prohibido o simplemente inaccesible) de la información y la memoria. En este caso, el *contraarchivo* representa toda la carga narrante que contiene cualquier tipo de

manipulación documentada (por razones temporales o por simple adulteración de la información) y que, por lo tanto, modificará algún tipo de memoria oficial. Pese a que otros críticos en el pasado han considerado que en la literatura cabiyana “la inserción de notas al calce con el fin de aclarar puntos o autorizar opiniones con textualidades falseadas [...] sirve para una doble parodia del saber formal [por lo tanto] la adjudicación de sentido autoritario a este texto sería ridícula” (Cancel 98) o que aquí el entrampamiento narrativo es “pura invención y no un mecanismo para dilucidar verdades” (Morales 203), este trabajo asume tranquilamente el riesgo a la ridiculez al enfrentarse a dicha maquinaria narratológica y se recuerda que, por solo dar un par de ejemplos, los estudios sobre la narración diferida y las notas al pie de página en la novela *Pale Fire* de Vladimir Nabokov así como la cuestión de las instancias narrativas en ambos tomos del Quijote representan gran parte de las investigaciones que se realizan sobre estos textos y que nadie osaría en descontar por suponerlos artificios menores o simples juegos narrativos. No es casual que mucha de la literatura paranoica o mucha de la literatura personal que, de algún modo u otro dialogue con asuntos de verdad y sospecha, responde al enfrentamiento temporal que supone la naturaleza de textos diferidos (manuscritos encontrados, relatos principales acompañados por infatigables notas al pie de página, puestas en abismo, etc.). En el artículo “Ficciones hipocondríacas: laboratorios y síndromes en la narrativa de Pedro Cabiya” de Ana Ugarte, esta demuestra que:

[l]as patologías presentadas por [Cabiya] habitan en primera instancia un plano metatextual. En las fronteras diegéticas de sus escritos —en prólogos y epílogos, fundamentalmente— así como en la puesta en escena de la dinámica dialógica entre autor y lector [...] acecha una figura fantasma (o zombi): el crítico literario. Un crítico no solamente

representado [...] por el desfile de álter egos del escritor [...] sino también invocado en las intermitentes intromisiones de los narradores de las historias... (407).

Resulta necesaria la distinción de este concepto, pues progresivamente se notará cómo estas intenciones de archivar o contraarchivar reaccionarán a intereses de naturaleza diversa y hasta darán la impresión de operar por cuenta propia (sin ser necesariamente conscientes del sistema contrario).

Este cuento no es más que una carta escrita por el piloto Epaminondas Jefries cerca de su muerte. Sin embargo, dicha carta dirigida a Lucy Torres-Madeira viene precedida por unos señalamientos a cargo de una voz anónima que, de algún modo, reconfigura —por no decir problematiza— las condiciones relatantes de la carta del piloto mediante la enunciación de unos documentos que tratan, de manera muy vaga, los asuntos relacionados con la invasión de Puerto Rico a partir de 1898 junto con los expedientes de Jefries. A esa extensiva estructura de documentación que acaba alcanzando el caso particular del piloto norteamericano, habría que agregar el parte médico de la doctora Mercedes Bonilla con respecto del paciente:

...presenta un trastorno delirante celotípico según el cual una mujer primero alimenta sus esperanzas para entonces rechazarlo y traicionarlo, favoreciendo en cambio a un enemigo. La identidad del enemigo es siempre la misma; la identidad de la mujer cambia a menudo, pero no su aspecto físico, circunstancia que sugiere un origen traumático de su demencia. Es importante observar que el delirio del sargento Jefries se desarrolla en el marco de una compleja quimera conspirativa que resiste la tipificación, pero que incluye síntomas de trastorno dismórfico (el paciente está convencido de poseer una herida en la cabeza que nunca ha cicatrizado) e hipocondríaco (el paciente asegura que esta lesión lo mantiene en un estado constante de vigilia. En este respecto, Jefries sí exhibe una narcolepsia aguda, caracterizada por alucinaciones hipnagógicas e hipnopómpicas, según estas sucedan al principio o al final de los períodos de sueño. El paciente, además, sufre de violentas parasomnias, en especial pesadillas recurrentes y

terrores nocturnos, y en menor grado, episodios cortos de sonambulismo (18).

A pesar de que el cuadro psicológico esbozado por la doctora podría parecer convincente, Ugarte vuelve a la carga explicando que “la hipocondría literaria de la ficción reinscribe en una suerte de clave metasemiótica los experimentos bibliográficos de letrados y los registros del laboratorio colonial” (408). A continuación, se verá cuán fiable puede ser este diagnóstico al ser enfrentado con la carta del piloto.

III- Reescritura personal y revisitación de la memoria

Si confiamos en la información dada en el falso prólogo debiéramos suponer que el relato fue escrito el 3 de octubre de 1969 y que fue dirigido, como se ha dicho antes, a la nieta de Madeira Wing. La carta arranca con una imagen que, sin lugar a duda, arroja luz sobre las condiciones del testimonio de Jefries:

Yo soy un piloto en mi avión y desde el cielo veo un arroyo que relumbra. Este arroyo incursiona por una espesura de arbustos de acerola que lo esconde. Cerca de la espesura unos novillos añoran y se guarecen del bochorno; un hombre tostado los abreva y al sentirme en las nubes mira, haciendo con la mano una visera para no enceguecer (19).

Lo local se esconde a la mirada extranjerizante del protagonista; no es hasta que este comienza a participar activamente del circuito regular que podrá tener acceso al ritmo rutinario de los habitantes del lugar, así como de sus normas tácitas. Téngase en cuenta que las primeras observaciones que hace el piloto son a distancia; aún no ha penetrado en el mundo rural puertorriqueño. Néstor Rodríguez entiende que “el sujeto

que se privilegia [en *Historias atroces*] es una suerte de espectro que vaga absolutamente invisibilizado como actor social dentro de los límites proteicos de la colonia” y, además, propone que se haga una lectura del libro que parta “de esa imagen de la ruta que malicia una epifanía” (1245). Por ende, el protagonista de este tipo de obra paranoica no tan solo se enfrenta a un espectro que lo transforma en un privilegiado del miedo, sino que el mismo encarna una cierta espectralidad pues manejan la información relacionada al espectro atestiguado. Es, entonces, la espectralidad un tipo de paranoia, pues esa protagonización espectral refiere a una nueva imagen y habla a la vez de una imagen de lo muerto. Volviendo a las primeras impresiones del personaje principal, este, a pesar de la distancia tangible y la distancia inefable que se establece por su condición foránea, puede identificar los arbustos de fruto tropical con una naturalidad que, como casi todo en el texto, podría levantar sospechas. ¿Habría reconocido los arbustos en cuestión?, ¿o ha sido el tiempo y la instrucción lo que haya llevado al futuro reconocimiento de este tipo de plantación? En caso de que sea esto último, queda claro que por más que nos enfrentamos a un relato que presenta un evento esencial de su pasado, hay cierto grado de revisión que modifica las primeras impresiones del joven piloto. Por otro lado, insistiendo en este asunto de las distancias, nótese cómo todo parece estar oculto o, al menos, ocultándose ante el personaje. El hombre anónimo en tierra hace un ademán con su mano que lo mismo puede ser para ver mejor como también para no ver. Este pequeño guiño fija de entrada un grado de preeminencia que se irá otorgando el protagonista, pues, en apariencia, estos locales ignoran tremendamente lo que ocurre tan próximo a ellos. En tal caso, el piloto llega para *ver* por los otros. Sin agenda alguna, no debe olvidarse —

sobre todo con el avance del relato— que la megalomanía y el mesianismo en general suelen ser características básicas en el paranoico. Por ello, otra pregunta que sería prudente extender sería: ¿ya era paranoico Jefries o alcanza empíricamente estas perturbaciones mentales cuando descubre los proyectos realizados en el interior del bosque? Si por un lado estimamos que el hombre que da de beber a las reses es alguien incapaz de ver (o que su mirada está supeditada a un orden de cosas que el individuo no controla), también debe problematizarse esa frase en la que se establece el reconocimiento por ambas partes (“al sentirme en las nubes mira”). Una lectura ingenua asociaría la expresión con el simple hecho de estar planeando en el cielo, no obstante, bien sabido es que el *estar en las nubes* (al igual que *vivir en las nubes*) refiere a alguien despistado o que, por diversas razones, no puede ser consciente de lo que sucede en el mundo sensible.

Jefries, en medio de la descripción aérea que hace del pueblo de San Lorenzo, indica el lugar en el que comenzó a fallarle el biplano:

Más allá se perpetúa el bosque. Luego un claro. Pasando el claro una hortaliza y pasando la hortaliza está la casa donde vive o vivía Inés, de ello no estoy muy seguro, pero fue ahí donde me falló uno de los alerones, chisporroteó el motor y descendí envuelto en humo y llamas [...] Mis propósitos eran salvarme [y] logré salvarme (19).

Los comentarios del piloto están, en principio, intervenidos por la duda, aunque luego, al hablar de sí, adoptan un tono de certeza. Al hacer el cuadro visual, se puede percibir cómo las zonas más próximas al hogar de Inés quedan cubiertas: primero el personaje principal admite la infinitud del bosque; asumido ese entrapamiento alargado, dice que más allá del espacio sin árboles en el interior del bosque están los huertos adyacentes al lugar en el que convalecerá Jefries tras su accidente. Dicho esto, no sería

descabellado suponer que el circuito de Inés, a diferencia de las primeras visiones del piloto, se va cerrando a la mirada distante. Por otro lado, en contraposición de la duda, vemos que al final de la cita el mismo protagonista expresa su objetivo esencial y cómo cree que lo consigue (“Mis propósitos eran salvarme” vs. “logré salvarme”). De buenas a primeras, Jefries maniobra eficazmente para sobrevivir la caída, pero él mismo ignoraría las consecuencias que la supervivencia del percance —así como la recuperación— despertarían en sí. En esa línea, agrega:

[h]oy recuerdo la aventura de ese y los días que siguieron a mi aterrizaje forzoso, una tan rara y espeluznante que apenas sí resulta verosímil a oídos del crédulo. Cerca de un mes permanecí con Inés y sus padres, en aquel inaccesible lugar, dándole largas a la reparación de los desperfectos mecánicos (19).

Justo en el arranque de la historia el protagonista insiste en cuán irreal puede sonar todo lo que vivió, haciéndose valer del *petitio principii* para ir ganándose al receptor. Sobre esto, Ana Ugarte ya ha apuntado que “[l]a hipocondría literaria [...] interseca con los aprietos específicamente patológicos en estos espacios ficcionales de los márgenes [...] el locus de enunciación es casi exclusivamente la convalecencia, la infección o el delirio...” (408). De cualquier manera, lo que Jefries sugiere es que: 1) parece inverosímil lo que pasó, 2) por más inverosímil que pueda resultar la historia, el hecho de que sea capaz de reconocer su naturaleza increíble valida el resto de su argumentación.

Otra de las tantas preguntas que el lector debiera cuestionarse es por qué en las postrimerías de su vida Jefries prepara una carta para Lucy Torres-Madeira hablándole de este evento. Ante esa interrogante, vale apuntar a la declaración del personaje principal:

En más de una ocasión nuestras tertulias conseguían que yo asiera una vaga certidumbre [...] Nunca traje mi anécdota a colación en nuestras entrevistas, a sabiendas de que usted recorre el mundo tras la pista de una trama clandestina cuyos pormenores me dejaba entrever adrede, y que siempre me hacían rememorar las extrañezas [...] que presencié [...] si no le participé antes mis experiencias [fue] porque me sobrecogía su fama de inmisericorde y me apiadaba el destino que usted le deparaba a los espías, a los insurgentes y, sobre todo, a los colaboradores [...] le heredo este documento no para contribuir a su causa, sino para que, si no yo, otro halle el sentido de unos sucesos que marcaron mi vida con las graves consecuencias. (19-20).

Esta carta viene precedida por una serie de conversaciones de las que no sabemos nada hasta entonces. Por el tono de Jefries, podemos definir que el carácter de Lucy Torres-Madeira está lejos de ser pasivo; tal parece que la mujer recurrió al piloto en más de una ocasión e, incluso, fue más que sugerente a la hora de hacerle recordar cualquier cosa que pudiera ser útil para la reconstrucción de los eventos. No hay que soslayar que, según la representación que hace el piloto con respecto de su accidente, Jefries está convencido de que la herida lo abre a la información, lo aproxima a ella, cuando en realidad entra en la disciplina del cuerpo, en la ley de la fragilidad. Verdaderamente lo que lo conduce al descubrimiento es el azar y el deseo. Asimismo, los acercamientos de Torres-Madeira provocan en él accesos efímeros a esa historia secreta que por tanto tiempo ha permanecido ignorada y reprimida por los discursos oficiales, como se puede apreciar en el falso prólogo. En todo caso, ¿cuáles son las intenciones de esta mujer en cuanto a revelar “una trama clandestina”? ¿y en qué medida se distancian de las de Jefries? Por un momento, ¿podría considerarse que esta dupla contenedora de información esencial vendría siendo la caracterización intermitente de racionalidad e irracionalidad en el texto o, por el contrario, solo se trata de dos personajes controlados por las redes de una supraficción paranoica que

subconscientemente enhebran con tal de, en el mejor de los casos, constituir un relato algo más coherente?

IV- Proyección del deseo y reproducción del Yo

Tras hacer estas salvedades, Jefries se adentra en su relato y comienza justamente por el accidente y la emersión del objeto del deseo: “Del impacto no tengo memoria [...] abrí los ojos y vi un ángel de piel oliva, pelo crespo y ojos verdes. Era Inés [...] Acto seguido me tocó la sien por ver si tenía fiebre y yo me enamoré de ella” (20). Con esta cita téngase en cuenta que, tras el golpe sufrido por la caída del avión, el protagonista no tan solo se abre a la información, sino que con ello también se ha abierto a la posibilidad amorosa o, al menos, se ha fijado el afán romántico en él. La infatuación arranca tras el toque femenino y es tal que en ningún momento Jefries nombra a la Doralind Blake/Mullins que dejó en su natal Alabama y con quien aparece en una foto junto al biplano. En todo caso, dos grandes estados sobrecogen al protagonista: el enamoramiento y su indisposición física a raíz del percance aéreo. En un momento dado, comenta sobre sí mismo: “me hallo en una condición lastimosa. En mi postración soñé una mulata sobrenatural a quien todavía amo” (21). La confusión de los primeros días conduce al narrador a poner en duda la existencia de aquella mujer que, después de llevar una semana inconsciente, le pasó la mano por la sien para tantear su temperatura. A partir de entonces las incógnitas empiezan a concatenarse, pues poco después Jefries alude a la herida que, según el discurso oficial, nunca tuvo: “me lavaron el enorme surco que me había abierto en la cabeza durante el accidente y

me envolvieron la coronilla con gasas. A mí se me cerraron los ojos y otro día pasó [...] Por la madrugada ya no tenía sueño, ni lo volvería a tener por el resto de mi vida” (21). Con esta cita conviene recordar el cuento “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges. Los protagonistas de ambas ficciones, al estar privados del sueño, abolen el olvido y son, por lo tanto, grandes manejadores del recuerdo neto. Gracias a esto, alcanzan lo que Darold Treffert llamaría el *síndrome del sabio*, dado el incremento de la memoria. Igualmente, los personajes principales comparten otras dos peculiaridades. Primero, que ambos se han abierto a la información como consecuencia de un golpe; segundo, que los dos están relacionados, en alguna medida, con un sujeto apellidado O’Connors;²⁵ para Funes se trata de un padre ausente mientras que para Jefries será el sargento que vendrá en su búsqueda (y que cortejará a Inés). No obstante, también existen ciertas desavenencias que tendrían que puntualizarse. Si bien el sujeto del cuento de Borges tiene una muerte temprana y se refiere a su propia memoria como un “vaciadero de basuras” (Borges, 131), el de la historia de Cabiya muere entrado en edad y, lo que es aún más esencial, su capacidad de evocación, aunque angustiada, siempre le sirvió para difundir la inaudita aventura que le tocó vivir. De todos modos, lo que los une es que para los dos “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo [...] no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges, 135). Esta inmediatez, junto con la capacidad de abstracción, es lo que posibilita el germen paranoico en el personaje cabiyano.

²⁵ En la literatura de intriga siempre hay un nombre que trastoca las tramoyas narrativas (Morel, Arocena, O’Connors, Wieder, Sordello, Ebenezer, ...). Es decir que, sin ser necesariamente figuras presentes, condicionan el desempeño ficcional de los personajes principales. Sirven también para demarcar un principio de enigma que siempre robustece al género paranoico.

Por otro lado, hay que determinar las primeras manifestaciones de vigilancia y reclusión. El primer día que Jefries consigue levantarse de la cama nota, inocentemente, cómo “salió el sol a iluminar el mundo y salió Inés a alimentar los animales, hasta que me vio y subió adonde yo estaba [...] le dije que quería salir y ella me dijo que eso sí que no. Entonces volví a estar alegre” (21). Con este cerco, débase al estado físico del piloto o a alguna otra razón ulterior, el protagonista está obligado en hacerse un voyerista deserotizado. Ese falso ocio recién obtenido servirá para sistematizarse una serie de ilusiones fijas:

...me aburrí y me asomé por la ventanita a echarle un ojo a los campos y averiguar qué pasaba afuera. Así estuve un rato, viendo a Inés entrar y salir de los corrales [...] en cosa de nada mirar desde mi ventanita también me aburrí. Me puse a dar vueltas por la alcoba. Dentro de poco, mis pensamientos también se pusieron a dar vueltas, si bien girábamos en direcciones contrarias... (21).

Posiblemente, la razón principal por la que el piloto le daba largas al asunto de reparar el avión se debía a su recién adquirido interés por la nueva enfermera isleña. Desde las primeras interacciones, Jefries se enfrentó con una posibilidad de reemplazo amoroso. Se ha señalado ya la notable omisión de Doralind Mullins/Blake en el relato del protagonista, pero, independientemente de las razones por las que dicha omisión ocurre, hay ante el circuito afectivo del personaje principal una batalla irresoluta entre objeto del deseo/objeto ausente. En primer lugar, en el falso prólogo se habla de esta enfermera con la que Jefries sale posando en una fotografía poco antes de emprender viaje. Más adelante, la misma voz anónima nos revela que poco después de la captura de imagen la mujer falleció. En segundo lugar, está Inés, siempre duplicada, siempre reproducida en condición imitatoria. Jefries, tras despertar de su accidente, a quien ve

por vez primera es a Inés, sin embargo, al volver a caer rendido y levantarse tiempo después, se topa con el reemplazo de su cuidadora original: Nilda, la madre de Inés, quien surge como elemento interruptor delante de lo que progresivamente se sabrá una proyección sospechosa. Luego, durante la primera expedición hogareña que lleva a cabo el convaleciente, este entra a la habitación del nuevo objetivo amatorio y se topa con una segunda reproducción:

Poco a poco recuperaba mi vigor; las cuatro paredes de mi alcoba me quedaron estrechas y salí. Caminé por un pasillo oscuro como un túnel. Al final había una luz que era una puerta abierta [...] Sobre las almohadas había una muñeca que me estremeció bastante [...] escrut[é] con gran fijación la detallada figura [...] y yo percibí la similitud entre la muñeca y ella (22-23).

Ante esa manifestación de lo oculto, lo escondido y lo secreto, la mujer aprovecha para contarle la historia de la muñeca. Dice que le pertenecía a un tío y que este, a su vez, la había heredado de su padre, quien la había encontrado a orillas de un riachuelo. El protagonista no logra salir de su asombro al comprobar, tras otra mirada, la enorme similitud existente entre muñeca y mujer y, sobre todo, de que la muñeca fuera concebida antes que su modelo. Aunque Inés no se reconozca en la muñeca (no parece darse en ella el desarrollo yoico), el narrador percibe la reproducción. No hay, en tal medida, ningún estadio del espejo, pero eso no cancela la insinuación de una cierta duplicación del Yo. Si bien estos guiños podrían, al momento, no dar la impresión de conducir a nada concreto, en las postrimerías del relato se revelará la reducción del objeto del deseo a una mera proyección que calca la conducta de Inés. Sumido en el enrarecimiento que le provoca la copia, Jefries sufre otro golpe sobre su racionalidad que trastoca el sentido de temporalidad con el que creía contar. En medio de la conversación con Inés cuenta que:

se oyeron unas voces afuera [...] un grupo de jíbaros retozaba alrededor de mi biplano. Se reían maravillados [...] Yo estaba temblando. Me constaba que habían transcurrido muchos días desde mi accidente, pero aquel espectáculo daba a entender que acaba de estrellarme. Tuve la sensación de que si insistía en mirar para allá descubriría mi cuerpo hecho pedazos (23-24).

Resulta que todos eran locales que habían estado fuera del lugar, por lo que el biplano, en efecto, era una novedad para ellos. Según Inés “acaban de regresar de un largo viaje. Mi abuelo materno agonizaba en un pueblo de la costa. Mi padre fue a despedirse” (24), a lo que Jefries responderá “[d]ile que la gobernatura de los Estados Unidos [...] se hará cargo [de] este imprevisto [...] mastiqué en mi ridículo español, pero lo que de verdad quería decirle era: *si quien moría era tu abuelo materno, ¿por qué no fueron tú y tu madre a acompañarlo?*” (énfasis añadido 24). En esta cita del piloto se abrevian dos asuntos importantes: primero califica pobremente el manejo de la lengua que tenía para entonces y luego suprime lo que verdaderamente quería decirle a Inés, pero que comparte en su testimonio. No hay que olvidar que en el falso prólogo se ha insistido en que el relato está escrito en un español pulcro, por lo que, mínimo, esta aparente evolución lingüística debiera resultar algo problemática. Con la pregunta se puede apreciar que en el carácter del protagonista se va cifrando cierto grado de sospecha que abacoraré el resto del texto. Y es, justamente, entre historia trocada, sospecha e intertextualidades en lo que se fundamenta este relato.

V- Hacia la procesión paranoica

Si bien la carga histórica aún no ha exigido protagonismo —cosa que sí

sucedirá al momento en el que el piloto descubra la naturaleza de las andadas nocturnas de Inés—, ya es posible percibir cómo el enigma controla la universalidad del relato. Durante la primera interacción entre Bienvenido, el padre de Inés, y Jefries hay dos momentos que ejemplifican con alto acierto la constancia de la intertextualidad y el misterio. En medio de la cena, Bienvenido comenta que antes de que el abuelo muriera, este le dijo que “ayer vinieron otra vez. Toda la noche estuve luchando con ellas y nadie me socorría [...] toda la noche estuvo parado en ese umbral aquel Santo Varón [...] no se quitaba el sombrero. No quería entrar. Estaría esperándome” (24). Si la revelación en el texto cabiyano podría tratarse de un delirio ante el preludio de muerte, la figura de un extraño que llega, espera y hasta parece conducir al deceso provoca un efecto de coacción dentro de los parámetros de la género paranoico. Además, en esta misma cena el piloto se ve en la obligación de describir su oficio ante la pregunta de Bienvenido. Al abundar en lo que hace un meteorólogo, añade que “estudi[o] la composición de las nubes y las distintas formaciones nubosas a fin de predecir las futuras condiciones del tiempo” (24). Esta definición, sin lugar a duda, describe con precisión su labor previa al accidente, pero también contiene inherentemente esta otra función a la que dedicará su vida tras convencerse de lo que presenciara en la espesura del bosque. En todo esplendor paranoico, Jefries concentrará sus esfuerzos en revisar las composiciones nubosas de su memoria con respecto del mundo de Inés con tal de otorgarle fundamento a lo que su lado racional parece rechazar en contadas circunstancias. En esa misma línea, los demás comensales enriquecen esta posibilidad de lectura apuntando que “[Bienvenido:] –Tuvo suerte, por poco se queda sin cabeza. [Jefries:]—¿Se refiere a mi

herida? Se ve más grave de lo que se siente. [Inés:]—Se siente mejor de lo que se ve, y es posiblemente mucho más seria de lo que se imagina” (25). El piloto, por su parte, para demostrar que los daños de su accidente eran menores, responde que visitaría algún médico cercano, que se comunicaría con la comandancia militar por onda corta y que, mientras tanto, trabajaría él mismo en la reparación del biplano. Pero, más allá del compromiso verbal, este confiesa para sus adentros que

[n]o pensaba hacer ninguna de esas cosas. No me haría ver de ningún médico. Me constaba que los pocos doctores [...] eran oficiales del ejército, afanados en [...] administrarles inciertas dosis de medicinas experimentales [...] Me alejarían de Inés en cosa de nada. Todo acabaría allí (25).

Ya se ha comentado en algo el entorpecimiento que el piloto antepone en cuanto a la posibilidad de que vengan a rescatarlo; es consciente de que dicho rescate conllevaría al distanciamiento con respecto de Inés. No obstante, en este pasaje hay un dejo de recelo cuando resalta las actividades a las que se dedican los médicos del área. Desde mucho antes de que Jefries tropiece con ese laboratorio tropical al aire libre y en medio de la noche, ya está predispuesto y hasta dominado por la desconfianza.

Finalmente, el personaje principal, lejos de conciliar el sueño, escucha que Inés canta algo poco antes de adentrarse en la selva. Es la primera vez que Jefries se percata de esto, así que no siente necesidad de seguirla, pero se mantuvo alerta hasta que la vio regresar a la salida del sol. A partir de entonces, se acrecienta el deseo del piloto por interceptar a Inés, por verse a solas con ella. El padre, en cambio, “no [le] perdía ni pie ni pisada; sabía que algo tramaba [...] y que Inés [le] seguía el juego a su manera” (27). Con esto, debe tenerse en cuenta que Jefries se encuentra en un circuito en el que predomina la hipervigilancia y en donde tiene poco control del dinamismo

de dicho espacio. De hecho, la utilización verbal en estas escenas maximiza el estado de vigilancia y la sospecha: *invadido, acechaba, detectaba, estar pendiente*, entre otras. A pesar de perseguir al objeto del deseo, no puede dar con ella; Inés, consciente de esto, se escabulle, lo que resulta en la exacerbación de las pasiones en el protagonista. Ante estas privaciones, Jefries admite que:

estaba en ascuas y me sentía capaz de hacer una locura [...] Toda la noche aguardé. Entonces me metí en su cuarto con pasos sigilosos y palpé el relieve de un cuerpo bajo las colchas. Inés estaba despierta y no se aspaentó. [Inés:] —Tú quieres algo que yo no puedo darte sino hasta que me vaya. Ten paciencia [...] Voy a decirte un secreto. ¿Quieres oírlo? [Jefries:] —Sí —dije, ávido de escuchar palabras... (27-28).

En esa oportunidad, Inés admite que comparte el mismo interés carnal que Jefries siente por ella. Sin embargo, al momento no puede corresponderle. La mujer confiesa que:

enfrascarnos en esos trámites ahora mismo sería una imprudencia [...] No lo digo por mis padres, compréndeme [...] Hablo de contratiempos más importantes, problemas serios que pueden atrasar la agenda [...] Tú eres el contratiempo. Todo marchaba sobre ruedas hasta que tú llegaste. Después de todo caíste del cielo tú también y yo ahora no sé qué decidir (28).

Como ha desvelado la campesina, hay un proyecto operante que se interpone entre el deseo de estos dos personajes. Si bien el misterio puede acaparar nuestra atención en gran parte de este pasaje, lo esencial reside en que el contratiempo viene siendo el protagonista, pero, sobre todo, el elemento que más banderas debe levantar de esta cita es que Inés habla de una aparición que precede a la del piloto, pero que proviene del mismo lugar. Esto simplemente podría leerse que tanto Jefries como este objeto-volador-*aún-no-identificado*, en efecto, ganaron acceso por aire y no por tierra. Sin

embargo, puede que Inés se refiera a la naturaleza nacional —y militar— de estas fuerzas intrusas. La declaración se ve interrumpida por una manifestación del sistema de vigilancia preestablecido por el padre: “—¡Inés —rugió la casa...” (28). Hasta el momento, la posibilidad de supervisión se ha mantenido en el ámbito doméstico, y Jefries ha sido, en la mayoría de los casos, el objeto vigilado. Esto cambia para beneficio suyo. En esa misma madrugada el protagonista ve que Inés vuelve a adentrarse en la selva. El personaje principal justifica su nuevo rol de vigilante destacando que:

había recibido lesiones irrefragables y contusiones tremendas que repercutieron dañosamente en mi capacidad para el sueño. No juzgo baladí la tarea de repetirle informaciones. A fin de cuentas, yo no era el mismo antes del trastorno [...] Dormir constituía un talento erradicado del horizonte de mis posibilidades. Vigilar [...] hasta que amaneció fue una diligencia inocente de alternativas (29).

Al verla llegar, el protagonista se compromete con seguirla en su próxima salida nocturna. Este aún no es consciente de los sistemas de control que operan en torno suyo; por momentos cree que sus pasos y sus decisiones son ingobernables. Jefries se dice para sí que “debía prepararlo todo para esa noche” (30) sin siquiera sospechar de la verdad con la que chocaría. En los preparativos de esa excursión, se mete de lleno en la revisión del biplano. Para su sorpresa “alguien había vandalizado el interior de la cabina. Estaba irremediablemente incomunicado. Me invadió una alegría vivificante. Había sido Inés, no me cupo la menor duda” (30). Es decir, alguien cumplió sus deseos de perder todo contacto con su mundo pasado con tal de ganar más tiempo cerca de la campesina. Su credulidad llega a tal punto que se convence de que fue, en efecto, Inés quien estropeó el sistema de comunicación del avión y hasta toma

este hecho como una “evidente y apasionada prueba de amor” (30). En pocas palabras, el personaje principal supone que el interés es mutuo. De todos modos, el piloto permanece dentro del avión fingiendo las reparaciones y es durante esta falsa intervención mecánica en donde suelta un par de versos de una larga canción que dice haber cantado por años. Las líneas fundamentales de dicho cántico son las siguientes: “Well, I’m going away, honey / I won’t be back no more / [...] / If I had my belongin’s, / I would leave this old bad luck town/ [...] / You know, I’m sorry today / That I ever knowed your name” (30-31). En gran medida, parecería haber en estos versos cierta carga profética que se destaparía tan pronto el piloto descubriera las labores en el interior del bosque. Primero, el sujeto lírico del canto en cuestión está plenamente enterado que, tras la partida, no volverá a acercarse al lugar en el que ahora se encuentra. Luego, se alude a que al tener desperdigadas las pertenencias no puede huir, sin embargo, ¿cuáles podrían ser estos bienes en el caso de Jefries?, ¿estará implícito que el material experimental al que Inés y otras mujeres son sometidas proceden de un mismo sector nacional y militar y por eso cree contar con cierto grado de posesión?, ¿o, por el contrario, los bienes aludidos podrían responder al objeto del deseo? ¿Verdaderamente abandonaría el *old bad luck town* cuando ha insistido en que haría todo por extender su estancia allí? Finalmente, ese lamento por conocer el nombre conecta con el final de una décima que Inés había cantado mientras se preparaba una noche para salir, y en la que se decía “pues la mujer desgraciada / desde la cuna comienza” (27). El sino de lo maldito engloba a ambos personajes: tanto Inés como la voz lírica de la canción que Jefries canta (y que solapa las pulsiones de este) acceden mediante la demostración musical a una verdad a la que parecen no

haber llegado por criterio propio. No debe olvidarse que hay *otros* que sí saben del entorpecimiento que la llegada de Jefries representó, pues Inés le revela a este que su arribo complicó el desarrollo del proyecto posiblemente porque al empezar una búsqueda del piloto su escuadrón militar podría cruzarse con el laboratorio a la intemperie.

La música ocupa un rango distinguido en esta historia, puesto que en el falso prólogo se han recogido duelos musicales entre otras caracterizaciones de individuos no desarrollados narrativamente en la médula de la historia, pero también porque los mismos personajes pueden percibir parcialmente el poder que entraña. Justo al terminar de cantar, Jefries comenta que “[l]a música obró su magia y trajo el atardecer [...] Reanudé el teatro de los falsos remiendos” (31). Hasta cierto punto, debiera entenderse que la manifestación musical posibilita la dilucidación del relato discutido. De hecho, cuando no hay señal de canto (“Yo no la espíe. Ella no cantó”), los personajes (e incluso los escudriñadores de este testimonio) tienen que lanzarse a descubrir la verdad por otros medios.

Ha llegado la noche y con ella entra en vigor el plan de seguimiento del protagonista. Las primeras dificultades agudizan sus sentidos. Está adentrándose en lo que será una trampa tropical, pero que al momento no es más que “laberinto vegetal”. Este extrañamiento espacial, esta interacción con un mundo vegetativo hasta entonces desconocido para él, comienza a transformarse en lo que será un trastorno de la lengua (“claves ignotas” y “la maleza inventó una palabra impronunciable”). Lo curioso es que estas mismas claves ignotas echarán raíces invisibles dentro de la narración del piloto, naturalizando así un tipo de información que empíricamente hablando no

resultaría convincente y, por lo tanto, enfrenta el reto de ser casi espectral e inenarrable. Por ende, tanto el cronista como los seguidores de estas memorias quedarán prendados a una anécdota infecciosa que transfigurará los vacíos de información en un entramado de paranoia colectiva. Por lo pronto, el personaje principal es el único afectado y es quien contiene con los obstáculos que se anteponen a la revelación del misterio:

en la cerrada tiniebla del bosque me asaltaron musculosos árboles y horribles lianas me opusieron resistencia. El monótono pregón de los anfibios forestales era ubicuo y estaba a punto de fascinarme. Conmigo se trasladaba un perímetro de silencio. Mi derredor inmediato enmudecía a medida que yo avanzaba (31-32).

En este pasaje el espacio es descrito como un mundo selvático animista que hasta parecería proteger el secreto de los ejercicios experimentales o que, en principio, obstruye el merodeo foráneo. La naturaleza opera dentro de unos parámetros caóticos que bien podría hacer las dos cosas al mismo tiempo. En ese sentido, Jefries yuxtapone resonancia forestal con el silencio más próximo a sí mismo; el protagonista apunta a que el sonido estuvo cerca de fascinarlo,²⁶ sin embargo, casi de inmediato subraya la contundente omnipresencia del silencio.²⁷

VI- La revelación como crisis del sentido

²⁶ ‘Fascinar’ del latín *fascinare* (‘encantar’, ‘hechizar’), pero también se entiende como algo engañoso, alucinante y hasta algo que encierra mal de ojo, considerando que el mal de ojo viene del *invidere* (*in-*, contra; *videre*, ver) que podría entenderse como ‘envidiar’ o ‘lanzar la mirada contra’ algo o alguien.

²⁷ Silencio del latín *silentium* y del verbo *silere* (estar callado). También es posible la asociación con el verbo latino a la raíz indoeuropea *sei* (dejar caer, tirar) y que está presente en las palabras ‘semilla’ y ‘sembrar’.

Después de perseguir por largo rato a Inés, el piloto admite no haber sospechado lo que le esperaba. En medio del claro aparecieron más de un centenar de personas que, al igual que Inés, llevaban linternas para iluminarse. Sorprendido por la repentina congregación que se desplegaba ante sí, el narrador hace un retrato del lugar:

[l]a perfecta disposición de las palmeras era suficiente para descartar la posibilidad de que se tratara de un fenómeno natural, y permitía suponer que el espacio iluminado respondía a un diseño inteligente. Tuve la impresión de que las palmeras mantenían la jungla a raya. Más adelante me daría cuenta de que la impresión no fue tal, sino una súbita inspiración (33).

A juzgar por sus palabras, lo que ha ocurrido en este lugar no es más que una concentración de aislamiento dentro de la certificación cartográfica insular; más que una cárcel extendida, la delimitación —si bien artificial— no parecía infligir daño alguno sobre la actitud de las voluntarias. Estas ocupaban el espacio con la tranquilidad que dan las cosas conocidas, sabían a dónde ir y hasta soltaban risas en sus conversaciones previas a la revisión de los superiores. Tras describir el sitio, Jefries se gasta una digresión con tal de apelar, una vez más, al receptor de su historia.²⁸ Sabiamente, el narrador se desconecta de la narración principal para robustecer la veracidad de su crónica. Este, a menudo, debe tantear el terreno para examinar el perfil de sus lectores. Esto no quiere decir que el relato de Jefries mute como consecuencia de las expectativas del público en algún indicado momento, sino que debe asegurarse de que el extrañamiento episódico no desvirtúe la historicidad ni

²⁸ “Me gustaría creer que hasta el momento no he abusado de su buena fe, puesto que, si bien mi relato contiene elementos en verdad extraordinarios, nada hay en él que pueda ser calificado estrictamente de increíble. A partir de este punto, sin embargo, me veré forzado a violentar los límites de su paciencia. A estas alturas de mi vida, no tengo nada que perder si digo la verdad y nada más que la verdad” (33).

tampoco levante sospechas con respecto de la estabilidad mental del informante. Al cabo de esta digresión, el piloto se trepa en un árbol e investiga a sus anchas, pero una peculiaridad narrativa se destaca al instante:

[n]o sé cuántas veces se lo he repetido ya, pero aquí va otra vez: no he dormido un solo minuto desde mi accidente. La fractura craneal que recibí durante el aterrizaje, y que nunca ha sanado, se encargó de liquidar la humana facultad de sumirse periódicamente en la inconsciencia absoluta [...] Estoy condenado a ser un participante eterno de lo real (33-34).

El protagonista, a punto de presenciar las pruebas, también pretende vigilar la reacción de sus destinatarios. En ese sentido, la voz relatante se ensancha para acoger apropiadamente la maquinaria narratológica y hacerse testigo y testificante a un mismo tiempo. De esa manera, garantiza verosimilitud delante de su historia, pero también mantiene atentamente acechada a su auditoría. También, al mencionar su falta de sueño, su accidente y su nueva condición de testigo infatigable, queda posibilitada la noción de esta anécdota como una alucinación. Sobre este respecto, Ana Ugarte aclara que:

[e]nfermedad creadora de enfermedades, la hipocondría [...] se fundamenta en cierta energía ficcional [...] ¿El afectado por el síndrome imagina o padece? ¿Imagina y padece? La obsesión específicamente somática del hipocondríaco no solamente concreta la ansiedad general [...] sino que también [...] introduce la posibilidad de confrontar la biopolítica colonial desde un espacio de incertidumbre — de proliferación patológico-ficcional— que imposibilita el diagnóstico (397).

Sin embargo, con todo y que se sobreviene esta yuxtaposición conflictiva sobre el destinatario, a estas alturas el lector se halla lo suficientemente persuadido como para soslayar los problemas de autenticidad y quiere, por sobre todas las cosas, fundirse con el protagonista en condición, más que de inspector, de agente resolutivo.

De tal manera, el carácter epidémico de la paranoia impacta biopolíticamente la actividad lectora. Según los términos de Ugarte, “la ficción hipocondríaca [...] es ante todo una celebración del gesto fabricante” (410). Por otra parte, bien es sabido que los géneros literarios han servido como tecnologías históricas de ejercicio de poder con las que se ha procurado el control de los individuos mediante regulaciones previamente validadas gracias a la misión propagandística de las artes. Afianzado el biopoder, la disciplina del cuerpo (por la herida) y el control de la población (el poder no se basa exclusivamente en la ley sino en la administración de la vida), no se logra registrar este nuevo orden de autorregulación propio de la modernidad, por lo que todo aquel que discursivamente logre distanciarse de la historia oficial recibirá taxativamente la etiqueta de trastornado. En *La incertidumbre del ser: lo fantástico y lo grotesco en la narrativa de Pedro Cabiya*, Cynthia Morales Boscio, teniendo en cuenta las ideas de Foucault en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, declara que

“los individuos que trabajan en el interior de prácticas discursivas piensan y hablan obedeciendo al archivo de reglas y restricciones que se les impone; no hacerlo implicaría ser condenados al silencio o a la locura. De esta forma, el sujeto se ve manipulado por las formaciones discursivas construidas de un orden que lo dirige y lo domina” (180).

En ese sentido, el perfil del paranoico es, en esencia, alguien que ha sido rezagado (ya sea por cierta tenencia informativa que atenta contra la autoridad o por sus perturbaciones mentales). Aquí interesa más lo primero que lo segundo. Al juzgar de la misma forma tanto al desequilibrado por información empírica como al desequilibrado patológico lo que se consigue es deslegitimizar y, consecuentemente, alienar el discurso subversivo del primero. No obstante, en el encuadre de este relato,

parecen combinarse todas las posibles derivaciones del biopoder dada la transgresión del límite entre lo tecnológico y lo natural: el desequilibrado patológico (otredad esquizoide), que, luego del golpe recibido en la cabeza, cree haber presenciado un tratamiento médico sobre mujeres isleñas; el desequilibrado empírico que está convencido de las pruebas (alcanza su identidad otreica al ser catalogado como agente subversivo); el sujeto otreico que se ve sometido, sin su conocimiento, a una práctica que atenta contra su bienestar (otredad racial y de clase); la autoridad que minimiza, encubre y niega sus prácticas ilícitas y, finalmente, el lector, destinatario de los legajos del *contraarchivo*, que se enfrentará a una serie de pretextos, textos y subtextos con los que tendrá que conformar una nueva expresión del poder capaz de desarticular el discurso oficial y estructurar la realidad paralela, o, por el contrario, desmentir, ignorar y censurar la probabilidad de conspiración estatal, asumiendo que dicha realidad paralela es meramente un atentado producto de alguna inestabilidad psicológica o antisocial.

VII- Complicidades y conjeturas: el caso colonial

Volviendo al avistamiento de Jefries, este hace hincapié en que las niñas se movían con entera naturalidad por todo el claro hasta que los encargados hicieron acto de presencia. En esa autoproducción del sujeto, parecería que las mujeres se gobiernan a sí mismas bajo la forma de autoridad extranjera:

[c]uando llegaron, todas las muchachas hicieron silencio. En efecto, lo que primero sentí fue la repentina quietud que descendió sobre ellas... y sobre la selva. Pensé que me habían descubierto, pero pronto me di

cuenta de que no era así, de que habían reaccionado a una presencia muy diferente de la mía [...] como si estuvieran acostumbradas a hacer lo mismo todas las noches, las niñas formaron filas [...] distanciadas lo suficiente para que pudieran pasar entre ellas pavorosos hombres de gran estatura, enfundados en negros uniformes que los cubrían por completo... (35).

El narrador, entonces, se encarga de deshumanizar o, al menos, desnaturalizar a través de su descripción pormenorizada de los individuos al mando entre las filas. Estos iban revisando a cada una de las mujeres, haciendo preguntas de rigor y, por último, acercándoles un artefacto a la entrepierna que podía emitir una luz verde si la mujer no había mantenido ninguna relación sexual o roja en el caso contrario. Si bien en principio la mayoría de las luces confirmaron la continencia de las voluntarias, Jefries se percató que, en poco tiempo, decenas de luces rojas fueron apareciendo. Ante tal resultado, uno de los científicos (“con voz deforme y peor español”) les recordó que debían abstenerse durante el período de transferencia (cosa que conocían por la cláusula del contrato), que al no hacerlo comprometían la asepsia de la operación y los datos y, por último, que de la situación continuar se verían obligados a tomar medidas más severas (37). Con esta orden biocolonial, se ve cómo está regulado tanto el espacio como las personas que lo habitan. Bajo la gestión y adiestramiento del cuerpo a nivel singular como la regulación de los cuerpos a nivel colectivo se pueden moldear todas las acciones individuales. El protagonista, por su parte, también señala que a todas aquellas a quienes el artefacto les dio luz roja se les introdujo un supositorio vaginal. Este se mantuvo observándolo todo, y se sentía incapaz de dejar de asombrarse ante lo que presenciaba. Sin embargo, no le resulta imprudente contraponer su desasosiego con el de las participantes. No queda claro a qué se debe la

obstinación por parte del narrador, pero con esta consigue elucubrar una serie de teorías. Primero, en parte por los capirotos en forma cónica de los científicos, los asoció con los miembros del Ku-Klux-Klan. Acto seguido supuso que, con ánimo de planear una reconquista, los encargados podían ser españoles. A pesar de que los exámenes se asemejaban a aquellos que miden la aptitud física de un recluta, Jefries estimó que el manejo técnico de los desconocidos solo podía significar que estos eran norteamericanos (40). Al llegar a esta conclusión, discurre sobre el sinnúmero de actividades experimentales que desde la invasión del 1898 efectuaron en el territorio adquirido, y entre esas divagaciones destaca al doctor y coronel Bailey K. Ashford, quien distinguió que la dolencia que tantos campesinos sufrían no se debía a la anemia sino a una parasitosis conocida como uncinariasis. Con esto, Ashford ganó considerable notoriedad en la Isla. Lo que desvela Jefries es que este “averiguó la dosis [...] por medio de un *trial and error* que puso en peligro la vida de muchos pacientes” (41). De todos modos, aunque la posibilidad de que se tratara de un proyecto respaldado por el doctor antes mencionado, el protagonista no queda convencido de que sea Ashford el autor intelectual. En este punto, Jefries se aleja de su relato principal y vuelve a dirigirse directamente a Lucy Torres-Madeira:

...usted ya sabe [...] quiénes eran esas personas [...] y ha llegado a la conclusión [...] de que la confluencia de O₂ y C₂H₂ recreaba en el interior de los trajes las condiciones atmosféricas vitales de los atroces alienígenas que había dentro [...] usted y sus coetáneos han sido entrenados por un alud de películas, libros, obsesiones y modas para interpretar espontáneamente situaciones que un chico de veinte años en la primera década del siglo XX apenas podía concebir (41).

Una vez más ha incurrido en la digresión para atenuar el tono paranoico, pero, sobre todo, para convertir al destinatario en una suerte de aliado con el que, dada la

información novedosa que esta entidad trae al relato, conforma un nuevo producto narrativo que pretende minar la afirmación oficial. Estas instancias de la realidad paralela están obligadas a apelar a la intuición más que a la racionalidad (a construir desde la intuición más que desde la racionalidad), a suponer que con conjeturas lógicas y sistematizadas que rocen la verdad se podría persuadir al cuerpo social. Esta esperanza algo ingenua se debe a que las instituciones asociadas al poder están capacitadas para contaminar o hasta suprimir por completo las pruebas que debilitarían las versiones extraoficiales. A tenor con esto, Ana Ugarte hace hincapié en su artículo en que

al suspender el valor totalizante del acto explicativo usando la hipocondría como su locus de enunciación, Cabiya no sólo pone en evidencia el hábito diagnosticador [...] como una prolongación del laboratorio desde donde se manipula y experimenta con la causalidad, sino que crea un espacio para confrontarlo: la invención (411).

En otras palabras, que el discurso oficial tiende a pecar de poca transparencia con tal de adelantar sus proyectos (cualesquiera que sean); que el letrado —aquel que diagnostica y certifica versiones de corte oficialista— está innegablemente condicionado por este falseamiento y que el paranoico, por añadidura, al metabolizar esta información ya adulterada, rellena con una nueva ficción los vacíos informativos o tergiversados del relato primario. Por lo tanto, los actos explicativos, a todos los niveles, contienen un carácter nebuloso inherente y, contrario a lo que se piensa, no es al nivel paranoico donde empieza a producirse el ensombrecimiento relatante. La cuestión reside en que el paranoico no posee los mismos mecanismos de fiabilidad difusora que históricamente se les han otorgado a otros organismos de representación sociopolítica. Sin embargo, cuando el sujeto de conciencia paranoica y delirio

interpretativo intenta comunicar su descubrimiento de la verdad —muy a menudo una verdad construida con pruebas inexactas y cuestionables—, será doblegado por medio de marginación, persecución o reclusión y su ficción potencial paranoica quedará en riesgo de olvido. Regularmente, la agencia conspiradora sale favorecida —al menos ante el ojo público— frente al golpista de la narración-amenaza mediante la manifestación de un estado de excepción en torno de este. Por defecto, pasa de ser un sujeto privado —anónimo testigo o conocedor de alguna actividad no desvelada— a un enemigo público. En definitiva, se conocen de ciertas excepciones a la regla. En determinadas ocasiones, aparece la figura interventora²⁹ que, al rescatar la locución paranoica, enjuicia y, con suerte, depura las partes. Si la ficción potencial paranoica logra superar el olvido, el interventor diligencia el resarcimiento de las versiones (se trata de la inscripción paranoica en el tiempo). Sospechoso de la sospecha, está lo suficientemente acomodado en su rol como para designar sus interrogantes al testimonio autorizado o al extraoficial, según corresponda. No obstante, aunque bienintencionado, no puede superar su doble agencia de *aliado/traidor*: por un lado, da con una realidad paralela cuyo contenido podría sacudir los estamentos sociales, pero, teniendo en cuenta el señalamiento de Ugarte, este, operando bajo una logística distinta a la del paranoico,³⁰ no puede escapar de los mecanismos del poder, ya que en

²⁹ En este cuento vendría siendo esa voz anónima que, de algún modo, reconfigura —por no decir problematiza— las condiciones relatantes de la carta del piloto mediante la enunciación de unos documentos que tratan, de manera muy vaga, los asuntos relacionados con la invasión de Puerto Rico a partir de 1898 junto con los expedientes de Jefries y que organiza, para beneficio del lector, en el falso prólogo que precede al relato del piloto.

³⁰ El paranoico que, al decidirse en impugnar el orden establecido, entra en un modo intermitente de pensamiento arbitrario con tal de sustentar su postura y derrocar la maquinaria en la que identifica algún grado de perversión. Este tipo de perspectiva paranoica encierra a un héroe moral que rivaliza con las instituciones que presupone amorales.

su función esclarecedora no está supuesto a servirse ni de su subjetividad como individuo ni de la elaboración a base de presunciones para forjar su veredicto, por lo que termina siendo un colaborador fortuito implicado en la manipulación estatal, entendiendo que su instrucción acredita el aspecto racional, facultad más atribuible a la red dominante que a la especulativa.

VIII- La resistencia como crisis personal

Jefries, por su parte, sabe que su receptor conoce ya la identidad de estos “turbios antropólogos”, pero asegura que habrá aún espacio para la sorpresa. El personaje principal recuerda que estaba espiando en medio de la madrugada y que, pese a ello, el claro en donde se llevaban a cabo las pruebas estaba completamente iluminado. Esto se debía a una proyección artificial de un sol, cosa que le hizo pensar que estos seres provenían de otro mundo. Dirigiéndose nuevamente a Torres-Madeira, le comparte que “[e]l milagro [...] era verificable sólo en el interior del mágico territorio demarcado [...] Ahí era día en toda la isla [...] una vez traspuesta la frontera creada por los cocoteros, volvió a cernirse la noche” (42-43). Esta extensión y extenuación del día va presentando un punto fundamental. A pesar de que entre el espacio iluminado de experimentación y el resto de la región selvática sumida en penumbra lo que ocurre es una simulación del claroscuro, la presencia de la luz, y no de la oscuridad, es lo que hace problemática esta relación en cuanto al sometimiento que padecen los sujetos bajo los determinados efectos de distribución de dicha energía. Harto sabido es que la luz es una metáfora frecuente en la Biblia. Desde entonces, las

tradiciones occidentales han favorecido el espectro de lo visible que fija un contraste natural con las tinieblas, asociadas a lo maligno. Y si bien con este tipo de radiación se puede apreciar la belleza, no debe desatenderse que también se abre otro imperio de lo antiestético y de lo repulsivo. Asimismo, la aplicación lumínica permite la vigilancia y la constancia de todos los movimientos realizados por estas entidades expuestas a la inspección reiterativa del poder. Visto que, en alguna medida, las instituciones laicas reemplazan la representación eclesiástica en tanto cualidad moral, se insinúa la clarividencia en el carácter propio e inapelable de este tipo de administración estatal, mientras que las ejecuciones del sujeto privado, dado sus pronunciamientos, se perciben como incomprensibles, insuficientes por la falta de información o por las incorrecciones en su versión de hechos y, en último grado, torpes por la posible perturbación mental del que enuncia.

Hablando de agitación, Jefries huye tras el descubrimiento de reproducción lumínica que separaba el circuito experimental del inalterado. Este comenta: “no sé cómo llegué a la casa. Supongo que estaba demasiado asustado para perderme y me dejé orientar por el instinto” (43). A simple vista podría concebirse que el hallazgo comienza a procesar la desestabilización en el juicio del testigo ocular. Sin embargo, con todo y que admite su rendición a lo instintivo, el protagonista sí consigue sus metas inmediatas (en este caso: llegar a la casa-refugio). Dicho de otro modo, que esta nueva inclinación instintiva no comprometerá la capacidad de sus resoluciones; las vías conclusivas serán alcanzadas con éxito por más que no haya evidencia del desarrollo que habilite estos cierres argumentativos. Esto erigirá más de un conflicto para el individuo escéptico, pero el protagonista confía en que la contundencia que van

adquiriendo sus observaciones disiparían progresivamente cualquier signo de duda que podría haber alarmado inicialmente. Jefries es consecuente al intentar explicar el evento en cuestión. De ese modo, infiere sobre las circunstancias después del encuentro, y agrega:

Maté el tiempo pensando, tratando de darle sentido a los eventos que había presenciado y reinterpretando gestos y actitudes [...] Ahora entendía [...] que Inés no había destruido la radio para mantenerme a su lado [...] sino para retrasar la llegada de otros militares; que no cedía a mis deseos por [...] las directrices de los espantosos seres con los que mantenía un extraño consorcio [...] un acuerdo entre las muchachas y los visitantes había quedado patente tanto en la manera cordial con que se relacionaban, como en el [...] regaño que les propinó uno de los hombres. Lo que no terminaba de comprender [...] era el beneficio que obtenía cada una de las partes (43).

Es obvio que el personaje principal ha analizado en más de una ocasión todas las señales que se han interpuesto en su camino. Si bien al principio de este capítulo se habló de ese falso prólogo que precede al relato del piloto y en donde se organizan cada una de las fuentes que ha reaccionado a estos eventos, existe otra fuente: se trata del acceso al material impreso que en el sentir del piloto

no es siempre una buena idea. [Este] no es apto para ser leído por los paranoides, esquizoides y bipolares que se fermentan en el caldo de sus propias fantasías, prisioneros de un lugar en el que, afirman todos a coro, no deberían estar y no estarían, a no ser por las malévolas estratagemas de que fueron víctimas (44).

De este pasaje resulta curioso cómo Jefries se aparta de los pacientes del hospital psiquiátrico en el que él también está recluido gracias a un diagnóstico de trastorno delirante celotípico. Por un lado, daría la impresión de que parece velar en cuanto a lo que les conviene (cuidarse de la estimulación otorgada por estos volúmenes fantasiosos), pero por otro, al sonar enterado de la locura que le rodea, el personaje

principal aplaca, una vez más, las sospechas que el destinatario de su carta pueda tener con respecto de su desvarío. Jefries asoma su cordura frente a las incoherencias de sus pares, pero también frente a las incoherencias del acontecimiento vivido. A fin de cuentas, el piloto extirpa de sí cualquier atisbo demencial que empañe su equilibrio expresivo.

No obstante, no se pretende insinuar que tras este acceso libresco obre un plan privado para continuar maximizando los trastornos mentales de los pacientes —en especial el del protagonista— con tal de desvirtuar la posibilidad subversiva de su relato, lo que se procura al hacer hincapié en ello es que es posible que este tipo de lectura psicósomática sirva como excitación negativa sobre el —ya de por sí— lector receloso. El ángulo detrás de esto es que Jefries, en efecto, podría sufrir de paranoia, pero se reitera la cuestión: ¿era, acaso, un desquiciado antes del descubrimiento de estos experimentos?, ¿o fue a partir del accidente o la tremenda incredulidad que recibió su relato a manos de las autoridades que su desconfianza generalizada alcanzó un nivel desmedido? Un paranoico puede ser paranoico, pero eso no implica que no pueda haber connivencias que le competan en alguna medida. En ciertos casos, la formación de una perspectiva paranoica ocurre debido a un episodio traumático sobre un individuo que, previo a este incidente, no demostraba ningún otro signo de inestabilidad. De esa manera, en el libro *Ciudadano Insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*, Juan Duchesne Winter, antes de entrar a discutir la literatura cabiyana, describe con mucho tino el tipo de personaje que pulula en la obra del puertorriqueño con la que enriquece la noción recién tratada sobre la perspectiva paranoica (dentro de los parámetros de este estudio):

...el ciudadano insano no desafía la realidad, sino que rasga lo real y por eso mismo adquiere la consistencia de una acción, sin por ello *representar* un hecho social [...] ni siquiera es un sujeto de cambio social [...] Se trata de una mancha patológica, de un espectro viral que cobra visibilidad en eventos singulares de contagio [...] es una singularidad desprovista de identidad representable, absolutamente irrelevante para la sociedad y el Estado y, por ello, en una manera todavía por conocerse, absolutamente intolerable para este (221-222).

Según Duchesne Winter, el cuerpo paranoico, al no tener una identidad representable, goza de un beneficio: la imposibilidad de ser censurado. Ugarte, por su parte, advierte que en los actos explicativos de los personajes en el universo de Cabiya hay “un cierto colapso de una relación de subordinación entre literatura y circunstancia histórica, entre enunciación ficcional y enunciador *real* de ficciones” (404). Al cruzarse con la confianza de turno, este sujeto entra en un proceso de crisis del sentido; ante sus ojos, las instituciones que regulan su participación social quedan expuestas de un modo vulgar que lo llevarán a la desconfianza irrevocable. Con este reconocimiento de que dichas entidades dominantes, a escondidas, son capaces de todo para promover sus fines, el individuo de conciencia paranoica tantea con la idea de autodomínio y juzga que ninguna fuerza dirigente debe estar manipulando su proceder (al entenderla amoral). Esto, igualmente, supone una crisis a menor escala para las instituciones, puesto que la posición de codicia (y de desconexión) del individuo privado frente a la facultad avizora del poder podría poner en riesgo la estabilidad colectiva a la que tradicionalmente la masa se ha ofrecido con docilidad del que no tiene nada para sospechas.

Quizá, antes de que se defina concienzudamente un ánimo desvinculador con respecto del Estado, la conmoción del hallazgo conduce inicialmente al sujeto hacia el

miedo. En el caso de Jefries, este, al día siguiente, comenta que evitó tropezar con Inés y que decidió encomendarse a arreglar el biplano para abandonar el lugar lo más pronto posible. Este miedo inusitado lo lleva a relegar sus razonamientos originales, entre los que figuraba la incapacidad de reparación sin la técnica y el equipo necesario. En medio de la tarea, aparece Inés y establece con él un diálogo que valdría ser interpretado:

“[Inés:] Este trasto no me parece que vaya a despegar muy pronto—dijo, mirándome con intensidad. [Jefries:] Y es por eso [...] que voy a tener que bajar al poblado [con tal de] hablarle a la comandancia para que despachen un convoy. Necesito herramientas, necesito personal técnico, necesito... [Inés:] Un buen médico [...] Te hace falta una cabeza nueva [...] Pero ni los mejores médicos sabe cómo hacer eso todavía” (45).

A todas luces da la impresión de que la campesina ha olfateado la desesperación que avasalla al protagonista. Jefries, asaltado por las complejidades de las incógnitas circundantes, pasa del miedo al deseo y se lanza sobre la mujer para besarla. Esta, en principio, le corresponde sus muestras de afecto, pero al cabo de unos pocos segundos se separa. El breve encuentro carnal fue suficiente para paliar la exaltación inicial en el hombre. Por ende, confiesa en su carta que:

¿[m]e creerá si le digo que me abandonó [...] la urgencia de abrirme vereda hasta el pueblo? ¿Que con el mismo ahínco que había estado deseando la llegada [...] de un escuadrón [...] anhelaba ahora jamás ser hallado? ¿Que el miedo a la monstruosa situación en que estaba hundido se desvaneció [...] y fue substituido por el desasosiego [...] de que mis días junto a Inés estaban contados y que muy pronto darían conmigo...? [E]l cerebro de los hombres aborta su capacidad para el raciocinio cuando se nos presenta una oportunidad para la cópula. ¿Y qué si Inés frecuentaba un hórrido aquelarre concitado por feos designios y gobernado por entes innobles...? (46).

Como se ha dicho, Inés vislumbró el recelo que se había apropiado de las acciones del

piloto, así que se vio obligada a disuadir al protagonista cediendo mínimamente al desliz lúbrico. Si bien Jefries vuelve a armonizar con el entorno inesiano, reconoce que no se descuidó por completo, por lo que optó en agarrar un arma de fuego que guardaba en el avión y también se comprometió con espiarla nuevamente. De esta segunda inspección destaca que el regaño anterior surtió efecto, pues ninguna de las mujeres obtuvo luz roja al ser revisada. También, explicita la rutina de medición a la que son sometidas las voluntarias, pero más allá de eso no acaece nada que amerite atención minuciosa. En los próximos días se dedicó a replantearse todo lo que había observado. Y en un pasaje que recuerda nuevamente al Funes de Borges (y al desorden temporal), Jefries declara:

el sueño nunca llegó para salvarme de la esclavitud de la vigilia, porque estoy condenado a darle vueltas [...] al mismo recuerdo. Tienen razón los médicos cada vez que me refutan, explicándome que mi accidente nada tiene que ver con mi insomnio. Lo malo es que reirían de mí si les confieso que mi condición es un castigo justísimo por haber visto lo que no debía (50).

Al desvelar esta mortificación que cree sobre sí, el piloto retoma su narración y cuenta que, pasado poco tiempo, un grupo militar se asomó por la zona al haberse enterado de que un avión se había estrellado en el interior del pueblo. El líder del grupo era el teniente Samuel O'Connors, quien es mencionado en el falso prólogo. Este interroga al piloto y acaba por preguntarle si tiene alguna lesión considerable, a lo que Jefries, quitándose las vendas que protegían su herida, contesta que sufrió un golpe en la cabeza. En ese punto, el personaje principal está convencido de que “de un momento a otro exclamaría [...] que [era] una imposibilidad biológica seguir vivo con un boquete en el parietal [...] O'Connors fue el primero de una larga serie de galenos ineptos que

han subestimado maliciosamente la gravedad de [la] lesión” (52). A partir de entonces es que empieza a desatarse la versión extraoficial de la hegemónica.

Tras la revisión mecánica se concluye que las reparaciones tomarán más de lo esperado, cosa que obliga a los recién llegados a pernoctar en las inmediaciones.

O’Connors aprovecha la oportunidad para elogiar a Inés frente a sus padres, utilizando a Jefries como traductor. Al superar este mal rato, el piloto espera la caída de la noche para volver al campo de experimentación. Allí primero se sorprende de no encontrar a Inés entre las voluntarias y luego de verla llegar tarde. Descolocado, expresa que “[l]e había invadido una rabia premonitoria que se justificó poco después, cuando la esfera del examen preliminar dio verde para todas, menos para Inés. Evidentemente, O’Connors la había violado [pero] no conseguía entender por qué Inés respondía a las [...] risas de sus compañeras con la sucia picardía de una cualquiera” (54).

Evidentemente, el protagonista trata de idealizar al objeto del deseo convenciénose de que ha ocurrido un estupro, soslayando la coquetería recíproca que se preestableció durante la cena en la casa. Frente al resultado de luz roja de Inés, los científicos anónimos la reprendieron levemente, admitiendo que la prueba de esa noche era meramente rutinaria y que “no hace falta que te purguemos. Tu cuerpo se purificará solo cuando hagamos la primera escala de nuestro largo viaje” (55). El sufrimiento instantáneo y el deseo de venganza impidieron que Jefries no procesara esa aclaración final en la que se anunciaba una traslación que no había presagiado.

El próximo día el piloto se mantuvo recluido en su habitación. A la noche se acercó al biplano para ver los avances que se habían conseguido a manos de los trabajadores. Sin embargo, entre el equipo de estos advirtió un detalle perturbador que

lo presionó a adentrarse en la selva en busca de Inés. El protagonista revela que:

[L]eer en los tanques [...] las mismas inscripciones que tenían las botellas de soporte vital de los invasores, me ayudó a comprender que había equivocado su procedencia y subestimado sus poderes, su influencia y la fealdad de sus propósitos. Debía rescatar a Inés [...] hurtársela a los monstruos, convencerla de que el ejército del Mal nunca honra sus pactos y que de seguro habían sacado partido de su inocencia con promesas maravillosas que serían olvidadas en cuanto le arrebataran su posesión más preciosa: el alma (57).

Aquí los temores del protagonista se han convertido en una suerte de tecnoparanoia, en un tibio reconocimiento del alcance biopolítico y de la postura contestataria que ha de adoptar. Desde el comienzo del texto, ha señalado en más de una ocasión los abusos que los militares suelen cometer sobre los locales. En aquel entonces no parecía importarle demasiado; ahora, al acertar que el contenido que recomponía su biplano (y que concretará la separación total con Inés) es el mismo que el que los examinadores desconocidos llevan, se fija una doble distancia de la que Jefries no es enteramente consciente. De algún modo, el piloto e Inés emprenderán viajes (por separado) auspiciados por las intervenciones técnicas a cargo de los mismos gestores del poder.

IX- Clones coloniales: reformación de identidad como simulacro

Con lo que estima reducción del ser y de designios, el personaje principal adopta un denuedo incendiario que lo conducirá al último gran descubrimiento que le depara la ciencia en su sentido más implacable. En lo que sería el último examen, Jefries se percata que hay pocas mujeres, que estas llevaban overoles plateados y que,

a la cabeza de las filas, había un cubo y unos líquidos sobre dos bandejas. El piloto expone que “Inés [...] recibió la carpeta con su nombre [...] [m]ientras [...] otro hombre se ocupaba de verter el contenido de los frascos en la apertura del cubo [...] El milagro no se hizo esperar [...] el orificio se dilató [...] y los dos hombres extrajeron de su interior a otra Inés, muerta y completamente desnuda” (59). A diferencia de otros episodios, Jefries no se detiene en este punto para enfatizar en la impresión obtenida por lo que atestiguaban sus ojos, sino que, plenamente seguro de la contundencia del evento, deja que este se desenvuelva por sí solo a través de una narración sin mediación digresiva. Por ende, continúa indicando que animaron al cuerpo de esa Inés duplicada haciéndose valer de una suerte de reproducción musical. Esta nueva Inés vivificada recibió la ropa de dormir que le pertenecía a su antecesora. Jefries prefiere no entrometerse, herido aún por el supuesto encuentro carnal entre Inés y O’Connors. Sin embargo, la rama en la que estaba trepado se quebró y al abrir los ojos se supo rodeado por los seres anónimos. Al igual que ellos, las mujeres se acercaron al intruso en el mismo instante en que uno de los encargados, al ver a quien Jefries dirigía su mirada, le preguntaba a Inés si lo conocía. Esta lo negó rotundamente, por lo que, resentido, decidió dispararle mortalmente. Tras la detonación, aprovechó el revuelo para escapar. Por momentos escuchaba a sus espaldas que le ordenaban detenerse, cosa que no acató. Se detuvo cuando creyó haberlos perdido, pero aún quedaba un captor por superar. Jefries, extenuado, le apuntó con la pistola y, para su sorpresa, el ser, levantando las manos, le dijo: “No dispare [...] *Estoy desarmada*” (61). Ante esta revelación, el piloto decide aclarar que

[al] haber prejuzgado el sexo de las criaturas había creado [...] una

suerte de confraternización masculina. Pero recién ahora [s]e daba cuenta de que [...] siempre había sobrado en aquella diabólica sororidad. Vaci[ó] el contenido de [su] revólver sobre [la] indefensa víctima. De las perforaciones del traje salían delgadas saetas de fuego [...] que formaron una hoguera que abrió en el traje un enorme desgarrón (62).

En este pasaje parecería insinuarse que, de haber sido hombre su perseguidor, Jefries no hubiera sentido la necesidad de descargarle el arma encima. No obstante, la vejación que todavía latía en su cabeza ante el encuentro sexual de Inés y O'Connors seguido de la negación de la mujer delante de los seres anónimos, lo impulsó a atentar contra este circuito femenino que había estado interponiéndole trampas desde un principio. En todo caso, no se detuvo a revisar el cuerpo del “demonio hembra” al que acababa de acribillar, puesto que escuchó cómo las otras se acercaban. Huyó sin que nada le estorbara el regreso a la casa.

Por último, el día antes de su partida, el piloto está bebiendo del café que la doble de Inés le ha servido. El personaje principal no se inquieta. A estas alturas “[l]a identidad se ha vuelto entonces apariencia y simulacro en el que se ha usurpado el ser, convirtiéndolo en criatura sin rostro, en ente fantasmal deambulando sin voluntad y sin norte por los espacios de la colonia” (Morales 102-103). Del mismo modo, no hay que olvidar que desde las primeras interacciones entre la campesina y el protagonista ha habido un ánimo impostor en sus relaciones, pues tanto en esta escena como en la visita que hace Jefries al cuarto de Inés —donde encuentra una muñeca de semejanza espantosa—, lo que se demuestra es que entre dicha muñeca y el clon nunca existió un objeto del deseo real y que esto no fue más que un entrapamiento cíclico al que se vio sometido por sus debilidades románticas. Todo se trató de una ilusión que fue

incrementando la supuesta perturbación mental, y a su vez, minando los mecanismos de decodificación narrativa.

En esta escena final, Jefries e Inés intercambian unas últimas miradas. Él desde el avión, ella desde su ventana. Cuando el protagonista comprende que no volverá a verla, se envalentona y opta por gastarse un gesto afectuoso. Al agarrar vuelo se vira y dice adiós con la mano, pero lo que recibe de vuelta es la ventana cerrada, la ausencia total de Inés. Con esto podría entenderse que, al despedirse y enfrentarse con dicha ventana cerrada, también se comprueba la obsesión del narrador en apelar a su destinatario y, sobre todo, en asegurarse de la presencia de este. Sin embargo, teniendo en cuenta los comentarios de Cynthia Morales Boscio, Jefries está condenado a perder al objeto del deseo como también a cualquier figura receptora de esta historia (208).

La carta, sin duda, puede estar moldeada por la mentira. No hay modo de probar en qué momento el cronista decide maquillar o suprimir un incidente concreto en beneficio de su testimonio. No obstante, Ana Ugarte considera que el autor histórico está interesado en “el proceso justificativo en sí mismo [...] Identificar la causa le otorga al doctor un control narrativo y, como vimos, legitima nuevos experimentos [...] a través de la hipocondría, Cabiya desbarata y eventualmente hace colapsar los mecanismos causales del laboratorio colonial” (410-411). Es decir, que todas las versiones acaban siendo invalidadas o, al menos, no consiguen los fines que tenían proyectados: al lector del cuento no le queda claro cómo continuó —de haber continuado— el proceso de clonación que interrumpió Jefries con el alboroto que provocó al dispararle a Inés y al asesinar a una de sus encargadas, así como tampoco descubre qué gana el protagonista al seguir compartiendo su historia aun sabiendo que

no cuenta con el respaldo general. En ese sentido, “el texto ficcional resultante es simultáneamente la versión disparatada y la más racional” (Ugarte 412).

En síntesis, Pedro Cabiya no provee una clave evidente para reevaluar la circunstancia histórica probada, debido a que su aproximación ficticia no entraña un carácter moralizante. Todo apunta a que el autor utiliza a su beneficio el suceso comprobado de la administración norteamericana que posibilitó un programa de medicamentos anticonceptivos —sin el consentimiento de las mujeres participantes—, pero que, al hacerse valer de ese cuadro, el escritor complejiza el acontecimiento otorgándole tintes propios de la ciencia ficción para reincorporar el hecho histórico en el saber popular mediante un nuevo tratamiento del tema y una compleja estructura narrativa que descansa en el testimonio y la documentación. En esa misma línea, Hutcheon ha destacado que en la metaficción historiográfica

History is not made obsolete: it is however, being rethought—as human construct. And in arguing that history does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the past existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know that past except through its texts, its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are texts (16).

Cabiya, en otras obras suyas, ha favorecido la figura del paranoico con diagnóstico clínico o con señales asociables a alguna perturbación cercana, no obstante, esto no quiere decir que el autor aspire a poner a alucinar la tramoya narrativa mediante la mentira y función y disfunción del secreto; tampoco se trata de que detrás de cada sujeto desestabilizado por algún episodio deslumbrante haya una institución amoral elucubrando conjuras. Su propuesta de lectura apunta más bien a la desconfianza plena; para este no hace falta un subterfugio que sirva como resolución del conflicto.

La irreverencia cabiyana busca concilio con el engaño, y espera, igualmente, a un lector irreverente que esté preparado para reírse en los momentos más serios y también dispuesto a dejarse fascinar lo suficiente como para poner en duda lo que aparente ser razonable. Todo por el gusto al artificio en su máxima expresión. A fin de cuentas, la perspectiva privilegiada en la literatura de este escritor no es necesariamente la de idiosincrasia paranoica, sino la esencialmente profana en el amplio sentido de la palabra. Y en principio, el único sujeto inclinado a asumir dicha responsabilidad suele ser el tipo de héroe-antihéroe intermitente de naturaleza suspicaz, capaz de enfrentar hecho con *ficción/fantasía* por su locura o conspiración con *confidencia/confesión* por su convencimiento de operación amoral por parte del poder.

CAPÍTULO 4

FORMAS DEL ARCHIVO ONÍRICO: EL DIARIO ÍNTIMO EN *BOARDING HOME* DE GUILLERMO ROSALES

I- Introducción

Guillermo Rosales es uno de los tantos marginales de la literatura cubana. Su escritura —que desde un principio fue catalogada como antirrevolucionaria— y su padecimiento de esquizofrenia han sido, sin duda, grandes factores por los que se desconoce su obra. Si bien llamó la atención en 1968 al resultar finalista en Casa de las Américas con *Sábado de Gloria, Domingo de Resurrección* (que más tarde pasaría a ser *El juego de la viola*) y luego, en 1987, tras ser premiado por Letras de Oro por *Boarding Home*, Rosales regresa al anonimato y pocos años después se suicida, no sin antes destruir muchos de sus manuscritos. Insistiendo en lo de figura marginal, se cree que Rosales abandona Cuba en 1979 porque, entre otras razones, no conseguía publicar en la isla. Tras una corta estancia en España, en 1980 se traslada a Miami y coincide con el movimiento en masa de cubanos que partieron desde el puerto de Mariel hacia Estados Unidos. Es de esta forma que, casi por accidente, se convierte en uno de los integrantes de la Generación del Mariel, a pesar de no ser propiamente un “marielito”. Sin embargo, Guillermo Rosales, similar al caso de Reinaldo Arenas, no consigue en Miami ningún sosiego.

A Rosales le alcanzó para hablar de ese manicomio que para él era Miami. Según José Abreu Felipe, *Boarding Home* es “quizás la primera obra maestra indiscutible escrita por un cubano en su exilio miamense, que es objeto de culto para

un pequeño grupo, pero a su vez, desconocida por la inmensa mayoría de lectores”

(16). Asimismo, se extiende a resumir la novela como:

una mirada al horror desde los ojos de la víctima [...] Un concierto de locos y pobres desarraigados, condenados por un exilio interminable, a bailar al ritmo de Aquí lo que importa es el cash, mientras exhiben sus miserias y se pudren, literalmente, en vida. William Figueras, el protagonista, se empeña en escapar a través de Francis, que le entrega su cuerpo, mientras él le aprieta el cuello hasta casi estrangularla. Romeo y Julieta en versión de Apocalipsis. Una historia cruel y despiadada que no deja espacios donde sentarse a respirar (17).

Por otra parte, Ernesto Hernández Busto, en “Historia y despojo”, destaca que

Boarding home no es una metáfora de nada [...] La imagen que aquí se nos muestra es inseparable de una historia convertida en el asilo al que van a parar "victimarios, testigos, víctimas". Un asilo donde las fantasías no liberan, porque hasta los sueños ya están demasiado "historizados" (s/p).

Esta historización de lo fatal permite que la tragedia vuelva a la tragedia, que la tragedia se reinicie, aunque el espacio de la ficción llegue a término. No hay en *Boarding Home* lugar genuino para la esperanza si es, justamente, el “boarding home” el paradero que se reconoce como tumba (7) de la que no se logra escapar (93). Dentro de esta circularidad antiutópica, es plausible aproximarse a *Diáspora y literatura: indicios de una ciudadanía postnacional*, donde Rafael Rojas comenta que “desde mediados de los 80 los autores cubano-americanos abrieron un campo literario que rechaza la idea de *exilio*, por su infatuada política de la nostalgia” (138). En ese mismo sentido, en “Guillermo Rosales o la cólera intelectual”, Ivette Leyva Martínez considera que, en la obra de Rosales, “[n]o hay ... un atisbo de nostalgia, una palabra, una frase que denote añoranza por Cuba” (99). Sin embargo, a pesar de la virulencia en el tono enunciativo y la aparente narración descarnada, la política de la nostalgia en

Boarding Home es mucho más compleja. Ciertamente, Guillermo Rosales no es la figura que se tiene en mente cuando se piensa en el escritor ideal según las medidas de la revolución, pero tampoco es la figura que se lucra de la etiqueta de exiliado. Se verá que en el universo rosaliano el tratamiento diaspórico atañe al recinto de los sueños y, por tanto, lo diaspórico se revisita durante los episodios oníricos. Es en el delirio onírico donde se forma una nueva archivística que complementa los grandes vacíos de la historia oficial de la que Rosales (léase Figueras) no es parte integral. Por más que se crea que el presente del personaje principal es “tortuoso, infinito, con pocas referencias al pasado en Cuba y sin mostrar conflictos de identidad” (Leyva Martínez 100), sí que hay atisbos nostálgicos, pequeños brotes de infundada expectación y, sin duda, más de un conflicto identitario. En una entrevista de la revista *Mariel* —que comparte Leyva Martínez en su trabajo—, Rosales reflexiona sobre sí mismo:

Creo que la experiencia de quien vivió en el comunismo y el capitalismo y no encontró valores sustanciales en ninguna de ambas sociedades, merece ser expuesta. Mi mensaje ha de ser pesimista, porque lo que veo y vi siempre a mi alrededor no da para más. No creo en Dios. No creo en el Hombre. No creo en ideologías (s/p).

Habría, entonces, que preguntarse cuál es la meta enunciativa. Es decir, si se está claro de que en ninguna de las sociedades antes mencionadas se encontró valor alguno, qué se prueba al exponer el fracaso, cómo coexiste la misión mesiánica, narcisista y política dentro del proyecto literario que es, a la vez, proyecto autobiográfico. También vale preguntarse qué medición del tiempo se acuerda dentro de los parámetros ficticios, qué efectos tiene la temporalidad sobre las condiciones de los personajes y en qué medida la escritura obedece o rebasa los límites temporales. Por más que en el caso de la mayoría de los personajes “el pasado levita sobre los

personajes, [pero] su presencia es breve y tangencial” (Leyva Martínez 100), hay instancias en las que algunos persisten en alejarse del aparente papel ahistórico que les ha destinado el encierro en el “boarding home”. Por consiguiente, interesa ahondar en cómo la narración de lo consciente y lo inconsciente conforma una periodización de la tragedia que se registra en el diario cotidiano.

II-

a. Desterritorialización del Yo

En *Boarding Home* de Guillermo Rosales se ejecuta un ejercicio autobiográfico que echa mano de la propia experiencia del autor histórico, quien llegó a ser inquilino en este tipo de asilo privado. Es probable que gran parte del acierto descriptivo que logra en sus páginas se deba a esa condición de testigo de primera mano. Este convenio biográfico entre Rosales y Figueras, protagonista de *Boarding Home*, representa, a juicio de Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco en *Hablar de Guillermo Rosales*, una complicación desde los distintos acuerdos de verosimilitud que exige la escritura personal y la ficción (65). Tal poética deconstructivista de la autobiografía —ese escribir de la vida de uno mismo— establece un evidente paralelismo entre autor histórico y autor ficcional. Este efecto de vidas paralelas provoca cierta sensación de reincidencia profética y, de paso, confirma la tendencia a la circularidad en la novela. Esto se puede apreciar desde el comienzo de la novela: “La casa decía por fuera “boarding home”, pero yo sabía que sería mi tumba. Era uno de esos refugios marginales a donde va la gente desahuciada por la vida. Locos en su

mayoría [y] viejos dejados por sus familias para que ... no jodan la vida de los triunfadores” (7). La precisión adivinatoria junto con la definición del espacio como un lugar mortuorio anticipa las reglas de ese museo de la decadencia en donde se prueba que el mundo está enfrentado en una batalla eterna de civilización y barbarie. En este tipo de hospicio, según las convicciones del propio narrador, vienen a parar los perdedores de la Historia, aquellos que no pueden superar su sino de fatalidad. Como prueba de ello, el protagonista se confiesa:

He estado ingresado en más de tres salas de locos desde que estoy aquí, en la ciudad de Miami, a donde llegué hace seis meses huyendo de la cultura, la música, la literatura, la televisión, los eventos deportivos, la historia y la filosofía de la isla de Cuba. No soy un exiliado político. Soy un exiliado total. A veces pienso que si hubiera nacido en Brasil, Venezuela o Escandinavia, hubiera salido huyendo también de sus calles, puertos y praderas (7).

Básicamente, en esta cita se condensa la médula del libro. En primer lugar, las múltiples estadías en “salas de locos” en tan poco tiempo arrojan luz sobre la gravedad del estado mental del individuo. En segundo lugar, la mención de la huida y el exilio va levantando bandera en el texto. Resulta llamativo ese desprendimiento de lo nacional que trasciende lo político, esa no-pertenencia que expresa tan diáfananamente el protagonista junto a la incapacidad que prevé en cuanto a insertarse en cualquier otro espacio también comprendido como nación. Rojas, en su ensayo, delibera sobre este respecto:

¿Qué lugar o qué ciudadanía narran los escritores de la diáspora cubana? Es sugerente pensar que se trata del *no lugar* de una ciudadanía postnacional, es decir, del territorio de esa *comunidad que viene*, desprovista de las figuraciones románticas del espíritu de la nación y aferrada a los ejercicios anónimos del cuerpo de su civilidad (141).

En tercer lugar, no se deben minusvalorar las asonancias biográficas que enlazan a Rosales con Figueras. Una vez más, Ivette Leyva Martínez aporta sobre el escritor diciendo que “tan pronto ... llegó a Miami, se le declaró incapacitado por problemas mentales y nunca trabajó. *Boarding Home*, escrita unos cinco años después, es el testimonio de su vida en Estados Unidos, que transcurrió sobre todo en *boarding homes* con intervalos en hospitales psiquiátricos...” (101). Ante estas similitudes de ambos, el lector debe enfrentarse al relato con nuevos aires. La insistencia (auto)biográfica es tanta que llega al punto de antojarse artificio evidente. Harto sabido es que la elucubración ficticia, por regla general, hace acopio de los elementos asequibles del proceder biográfico para idear descripciones, tratados, escrituras o representaciones gráficas más allá de la vida histórica a la que está limitado el autor de turno. Dominado por el afán de la ficción, este elucubrador realiza una suerte de metaautobiografía que está, en el mundo de lo real, en seguimiento de la biografía propia y concebible. Nuevamente, resurge la noción de vidas paralelas. En “La autobiografía como desfiguración”, diría, entonces, Paul de Man que

[a]sumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (68).

Esta visión abre otra brecha a la hora de enfrentarnos a la obra. Entre Rosales y Figueras se establece un acuerdo de composición mutua en el que fácilmente el uno puede hablar por el otro, a pesar de que uno provenga de la dimensión de lo real y el otro esté supeditado a las cláusulas de la ficción. En esa medida se fija un simulado

dominio de lo consciente. Es decir, de constituir un almacenamiento en los apartados de la conciencia del mártir escindido. Lo que propone un nuevo problema: si hay en Rosales un deseo profundo por dominar y hay, igualmente, un poder en la instancia enunciativa que se le cede a Figueras dentro del texto, ¿qué o quién es lo dominado? Parecería que, teniendo en cuenta la memoria ordinaria en la que colisionan ambos asuntos de vida, el ejercicio escriturario es lo que se domina o, por lo menos, se cree dominar. En el universo rosaliano todo está embadurnado en tintes de revés y la única esperanza reside en esa monumentalización de la escritura, en ese carácter testimonial que adquieren las mínimas manifestaciones artísticas en la novela. Con la demostración por escrito de dicha memoria ordinaria se trata de explicar cómo ha sido posible el fracaso, el decaimiento a tal punto, y cómo todos los proyectos de naturaleza aseguradora no han cumplido con la promesa del éxito (entendiendo *éxito*, en base de su raíz latina, como salida). Con las ruinas de la memoria y la implementación de un sistema binario regido por *factum* y *fictium*, se construye una nueva narrativa personal y expiatoria que depende de fuentes cuestionables como los sueños o las alucinaciones. En ese sentido, este modo de enunciación en primera persona (en plan confesional) opera como un puente preconsciente entre la conciencia común de Rosales y Figueras (lo conseguido) y el inconsciente de esta misma entidad (lo seguido). Para ello, es necesario trabajar con algo más que el archivo, considerando que la idea básica de archivo aquí es insuficiente. Frente a la evidencia de la destrucción y la permanencia y la acumulación de lo atestiguado, el archivo, por sí solo, no es más que lo que sobra, un excedente, lo que apenas sobrevive, vana conservación, formas fragmentadas de la memoria, selección de información

incompleta que no puede o no debe dar un sentido global de ningún tiempo. Ni emula ni disimula el evento. El archivo produce historia por defecto, ya que fuerza un falso principio para la misma historia. Toda tentativa exegética de los acontecimientos pasados obtenidos por medio de un archivo será equívoca e inexacta por su lectura desfasada o anacrónica. Por ende, toda exégesis termina siendo eiségesis. El archivo no es, por tanto, un amuleto del dato y la confirmación sino una accidentada tecnología en servicio de la intuición (y de naturaleza obsolescente a pesar de ser creado para comunicar *algo* en la posteridad). El archivo envejece para mal una vez entra en contacto con otra cosa que no sea la expansión del mismo archivo. Esto, empero, no cancela su utilidad intrínseca; lo que se propone es que el conjunto *desordenado* de documentos desautorizados que una persona, sociedad o institución produce en el ejercicio de sus funciones contiene casi la misma solidez que el archivo en su formato tradicional. Tanto el archivo como el *contraarchivo* —que comparten cierto grado de intimidad; el primero hasta su hallazgo, el segundo hasta su hartazgo de continuar fungiendo como discurso desacreditado— representan un contratiempo para la ambición profesa de la destrucción. Son, de acuerdo con Vivian Hunter Galbraith, las secreciones de un organismo (3), pero no el organismo. El archivo por el archivo no puede enfrentarse a la destrucción concentrada en un momento histórico, no se basta de sí mismo, precisa de un respaldo que refiera esas mismas violencias en el tiempo. El archivo descubre el orden, valora cuantitativamente al Estado (en su ejercicio desmedido del poder); el *contraarchivo* cubre su desorden, valora cualitativamente el estado de la información (en su práctica más subjetiva y privada).

A fin de cuentas, ¿cómo, cuándo y por qué se oficializa y se *desoficializa* un texto? Para efectos de esta novela, Rosales cumple con la función de historia y Figueras con la función del archivo. Hay que explicar: en *Boarding Home* lo oficial es la anécdota duplicada de Figueras en Rosales, la certidumbre de la decadencia, la manifestación de la locura y la representación del exilio; lo no-oficial (el *contraarchivo*) es el tratamiento de artificiosidad que se hace con la carga autobiográfica del autor histórico con respecto de su personaje, la eclosión entre ambos asomos de vida y, como se discutirá próximamente, la función diarística que se materializa, principalmente, a través de la narración de sueños. A diferencia de otros textos, en *Boarding Home* la actividad escrituraria no es explicitada. El narrador más bien se limita a describir el entorno del asilo privado, sin que de por medio se cuele su pulsión artística. De hecho, el mismo protagonista se expresa despectivamente de su producción cuando su tía le revela a Curbelo, el dueño del lugar, que el paciente es escritor. Acto seguido Curbelo le pregunta que qué escribe y Figueras riposta con que escribe mierdas (9). A pesar de que en la acotación se señala que la respuesta fue dada suavemente, hay, sin duda, un tono desconfiado y esquivo por parte del personaje principal. A lo largo del texto habrá una lucha tácita entre un ánimo revelador y un ánimo resistente a la hora de construir estas memorias. En esa medida, este texto no es abiertamente un diario —sino el secreto de un diario, el fantasma de un diario—, tampoco se hace con él una cartografía de la figura del escritor como celebridad. El tono confesional, la escritura íntima y la cierta función diarística que se coordinan en los parámetros novelísticos de *Boarding Home* permite, según Norberto Litvinoff, “la regulación de lo racional y lo irracional; del recuerdo y la imaginación; del presente y

del futuro” (12). Es, también, el espacio para la expresión del temor y la nostalgia, la zona destinada para la indagación y la interpretación. Una vez más, Litvinoff abunda en este aspecto:

[l]os primeros trazos del diario íntimo indagan sobre una posición: el texto dice *aquí estoy*, pero, al mismo tiempo, está preguntando: ¿cómo llegué hasta aquí?, ¿de qué materiales estoy hecho?, ¿qué ha quedado de mi pasado?, ¿qué estoy proyectando? El texto del diario íntimo se formula constantemente: ¿vale la pena vivir para después olvidar? [...] El diario es lo contrario del olvido...” (27).

b. El *nostos* y la escritura fantasmática

El primer trazo de diario íntimo dio acceso al ingreso al “boarding home” para luego compartir el cuadro biográfico de Figueras, su capital cultural, los temas literarios que más le atraen, las razones por las que no logró ser publicado en Cuba, los choques con la autoridad y la suma de todos los tropiezos: “[l]uego me volví loco. Empecé a ver diablos en las paredes, comencé a oír voces que me insultaban, y dejé de escribir” (9-10). La contundencia de este diagnóstico refleja desde ya a un sujeto paranoico dominado por la rabia y la impotencia y que parece sufrir delirios de persecución. No es el miamense común, el exiliado modelo que mide la anchura de su gloria. El narrador se encarga de desmontar esta visión:

Un día, creyendo que un cambio de país me salvaría de la locura, salí de Cuba y llegué al gran país americano... me esperaban unos parientes ... Creyeron que llegaría un futuro triunfador, un futuro comerciante, un futuro play boy; un futuro padre de familia ... lo que apareció en el aeropuerto ... fue un tipo enloquecido, casi sin dientes, flaco y asustado, al que hubo que ingresar ese mismo día en una sala psiquiátrica porque miraba con recelo a toda la familia y en vez de abrazarlos y besarlos los insultó (10).

Con esta colección de fracasos y falsas expectativas es que Figueras entra “en el boarding home; la casa de los escombros humanos” (10). A continuación, se detallan las pobrísimas condiciones del lugar, la galería de lo inhospitalario, los seres venidos a menos. Todo esto resumido en un último despojo: “en el boarding home nadie tiene a nadie” (12). Podría, entonces, pensarse que una de las grandes motivaciones de esta narración de corte personal e intimista deriva de la soledad, de una obligada relación con la incomunicación y el aislamiento. Por esta misma incomunicación es que el narrador puede ahondar en sus ratos de pesadumbre mediante la exposición de un poema de su libro de poetas ingleses o de alguno de sus sueños. La primera escena en donde esto ocurre es cuando Figueras es llevado hasta la que será su habitación que no es más que un espacio sucio que compartirá con otro paciente. Como para soportar la situación, el narrador abre su libro y lee un poema de Coleridge que habla tanto por la voz lírica como por quien lee: “¡Ay!, de esos diablos que así te persiguen...” (13). Durante la lectura, aparece Arsenio, el encargado de piso cuando Curbelo no está.³¹ Le dirige algunas palabras al recién llegado, echa un vistazo a cada una de sus posesiones, centrando su interés en el televisor portátil de Figueras. Luego le anuncia que la comida está servida y el protagonista va al área común. Como es el último en llegar le toca sentarse en “la mesa de los intocables”, los más despreciados del asilo. A juzgar por sus comportamientos, son personajes reducidos a lo animal, que comen con las manos, que riegan la comida, que salivan en exceso, que huelen a orín, que mastican con la boca abierta y haciendo ruido. Contrario a sus compañeros, Figueras no se une

³¹ Estas interrupciones son frecuentes, porque así la introspección no puede llegar hasta la intimidad (Mirabal y Velazco 67).

al manjar, prueba bocado, pero le resulta asqueroso. Regresa, entonces, a su cuarto y se encuentra con que le han robado el televisor. Sospecha quién es el responsable. Como Curbelo no está, recurre a Arsenio, quien le dice que el culpable tiene que ser Louie, el norteamericano, que es el enfermo más agresivo del “boarding home”. Figueras camina hasta donde este, pero, como respuesta, Louie le grita sin contestarle nada acerca del televisor. Arsenio, mientras tanto, sonríe detrás de su lata de cerveza. En este instante, el personaje principal confirma su derrota, diciendo “Bien. Nada más se puede hacer” (15). Al aceptar su destino corriente, también puede hablar con cierto sosiego sobre su futuro usando la misma estructura enunciativa: “Bien. Este es mi final. El último punto a donde pude llegar. Después de este boarding home ya no hay más nada. La calle y nada más” (16). El asilo y el mundo son una amenaza y un fin, un lugar designado para la dramatización de la tragedia a cargo de todos los enfermos. Frente a lo terrible de lo real, el protagonista se interna en el mundo de los sueños, en donde puede hacer reflexiones personales para vincularlas con sus emociones. Esto no lo revela categóricamente el narrador, pero no caben dudas considerando que el material onírico demuestra que cada uno de sus sueños tratan de la nostalgia, del fracaso, del exilio, del atropello político o del temor. En el primero de estos, el lector asiste a un recorrido por un pueblo deshabitado:

estaba en un pueblo de provincias, allá en Cuba [...] y no había un alma. Las puertas y las ventanas estaban abiertas de par en par [...] las calles eran largas y silenciosas [...] Yo recorría angustiado aquel pueblo buscando alguna persona para conversar. Pero no había nadie. Solo casas abiertas, camas blancas y un silencio total. No había una pizca de vida (16).

Los episodios oníricos del protagonista se transforman en dimensiones medianamente contestatarias. En esta visión de su inconsciente, se topa con la accesibilidad de la soledad junto con la angustia que la acompaña. Más allá, se insinúa la falta de vida que recorre por dicho espacio. Resulta llamativo que sea en los pasajes relacionados al sueño donde aparezca constantemente mencionada la isla. En cierta manera, el contacto le ha sido negado, por lo que experimenta el aislamiento desde la pluralidad espacial que engloba tanto a Cuba como a la pensión miamense. En el segundo episodio, la situación se hace aún más surrealista: Figueras, apresado por hombres desconocidos, llama a los pulpos, a quienes termina pidiéndoles que le traigan una concha marina con la estatua de la libertad grabada en ella. El gesto despótico se muestra cuando el personaje principal recibe la concha solicitada, y la lanza al mar (20). Otro de los sueños relata el regreso a Cuba del protagonista tras el fin de la Revolución. Entre los ancianos que viajan junto con él, hay uno que va describiendo lugares célebres (el cabaret Sans Soucí, el Capitolio Nacional, el Hotel Hilton y el Paseo del Prado). El narrador exterioriza que “así avanzamos por toda La Habana. La vegetación lo cubría todo, como en la ciudad hechizada del cuento de la Bella Durmiente. Todo estaba envuelto en la atmósfera de silencio y misterio que debió encontrar Colón al desembarcar por primera vez en tierra cubana” (50). En el episodio onírico final, Figueras se encuentra en el funeral de Fidel Castro. Estando en la sala funeraria, entra un féretro que carga con los restos del líder cubano. Cuando es colocado en el centro del lugar, el cuerpo de Castro se asoma y, tras pedir café, les dice a los presentes: “—Bien. Ya estamos muertos —dijo Fidel—. Ahora verán que eso tampoco resuelve nada” (79-80). En este último sueño queda recogida la visión

fatalista e inconforme del protagonista; lo que parece de entrada un dardo envenenado contra el castrismo, se convierte en un hecho de mayor trascendencia. En otras palabras, el autor, detrás de las palabras de Fidel Castro, indica que, al menos en su caso, el problema trasciende las ideologías. Sobre ello, en “Guillermo Rosales: por los bordes de los márgenes”, Mariela Alejandra Escobar declara que “la imagen del espacio cubano imaginado, soñado por Figueras remite a la destrucción y al desamparo; no hay refugio, ni en la revolución ni después de la revolución; la derrota es total, como el exilio del escritor” (11). Con esto parece haber un contraste entre lo político y lo transpolítico que, según Jean Baudrillard en *Las estrategias fatales*, consiste en que “la era de la política fue la de las anemias: crisis, violencia, locura y revolución. La era de la transpolítica es la de la anomalía: aberración sin consecuencia, contemporánea al evento sin consecuencia” (23). Según esta definición, tanto Rosales como Figueras representan al individuo característico de esa nueva era; si bien formaron parte de una era política, al sufrir la decepción del movimiento respaldado, adoptaron una postura que corresponde con los términos expuestos por el crítico francés. José Abreu Felipe sintetiza la posición del escritor (que bien es aplicable al personaje): “fue un extranjero, un viajero sobre la tierra, un exiliado total, como dijo en una ocasión de sí mismo. Un ser consumido por la impotencia y la rabia, que odiaba todas las dictaduras y todas las ideologías” (17).

Por otra parte, los sueños, como se ha propuesto antes, cumplen con una función de refugio que, a su vez, conectan con la función del diario íntimo. Esta exploración onírica, que refleja la soledad en su máxima expresión, conduce al lector hacia un universo en el que William Figueras puede poner en práctica su pulsión

escrituraria y exhibir, sin mucho riesgo, esta escritura personal que no encuentra su sitio en el plano consciente. En este punto, valdría recordar las palabras de Alan Pauls:

El diario, género al parecer despreocupado de las formas, es capaz, como escribe Blanchot, de todas las libertades (“todo le conviene: pensamientos, sueños, ficciones, comentarios acerca de sí mismo, acontecimientos importantes o insignificantes”) ... *es el texto utópico por excelencia*, determinado como está por ese advenimiento mesiánico que volverá necesario aquello que hoy apenas es inconsistente, frívolo y provisorio. De ahí, tal vez, esa fragilidad que es como el sello de la enunciación del diario: una cierta imposibilidad de afirmar o, en todo caso, el gesto reflejo de poner en suspenso el peso de cualquier aserción (énfasis añadido 4-5).

Relatar y delatar descarnadamente y desde la inestabilidad mental que padece el narrador es, posiblemente, el mayor de los retos de la obra. Por momentos, el vacío valor que tiene la confesión parecería cancelar el proyecto escriturario de Figueras. Con tal de ejemplificar esto, se podría pensar en la escena en que Arsenio le roba un dinero al compañero de cuarto del protagonista y, para anular al testigo, le dice “— Todo lo que ves aquí, si tú quieres, díselo a Curbelo. Que yo apuesto diez a uno a que gano yo” (22). Este reto lanzado confirma cuán débil es la expresión de la verdad en este lugar viciado por el interés usufructuario y asegurado por el mal estado de los residentes enfermos. Tal disfunción de la autoridad posibilita, no obstante, la función subversiva que entraña el espacio de la escritura. Aunque no valga la confesión por la confesión (sería la palabra de un desautorizado contra la de un sujeto autorizado), la recopilación de anécdotas abusivas, de poemas alusivos a su desgracia y de los sueños cargadísimos de significación simbólica estimulan la literaturidad de *Boarding Home*, su potencia como objeto bien logrado de la artificiosidad. Pese a que una denuncia no produce los resultados más esperados, la consumación de estos tres elementos

combinados se infiltran en el *contraarchivo* como el registro residual de toda una comunidad de exiliados desechados.³²

c. Concienciación del fracaso

Las primeras señales paranoicas son suministradas por los enfermos del asilo, y que sirven como antesala para la exhibición paranoica que dosificará Figueras a lo largo de la novela. En un momento dado, varios inquilinos están viendo la televisión cuando aparece un programa de un cubano en el que se habla de política internacional (20-21). El presentador recalca las fuerzas expansivas del comunismo en los Estados Unidos y, de alguna medida, promueve una aspiración posmacartista. Esta escena da pie para que muchos de los pacientes revelen información sobre ellos mismos. Eddy, por ejemplo, exclama que a él se lo quitaron todo (“...treinta caballerías de tierra sembrada de mangos, cañas, cocos...”), mientras que Ida declara que a su marido “le quitaron un hotel y seis casas en La Habana ... y tres boticas y una fábrica de medias y un restorán” (21). Da la impresión de que Rosales/Figueras se detiene en este episodio para subrayar la distinción que existe entre estos antiguos burgueses y el narrador. Su tragedia personal no viene por la expropiación de bienes, la persecución ensañada o la encarcelación injustificada; la tragedia personal se debe a este *no encontrarse en el mundo*, a esta crisis del sentido que experimenta independientemente de su ubicación geográfica, del estado político o de su participación social. Con todo y que en

³² Ver “Fictional First-Person Discourses in Cuban Diaspora Novels: The Author Within and Beyond Textual Boundaries” de Raúl Rosales Herrera.

Boarding Home se trate de “contar un trauma íntimo” (74), Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco aseguran que

Rosales quiere dejar claro que en situaciones de exclusión absoluta no importan las ideologías ni las antiguas militancias. Cuando se ha caído en desgracia, el dolor iguala, y tanto el comunista como la burguesa, confluyen en el mismo lugar, porque a fin de cuentas, ambos han sido víctimas de la Historia. En el diseño de su infierno, cada elemento cumple su función: la televisión es una válvula de escape para ese grupo de desahuciados que solo se reconocen como víctimas en el pasado (75).

Por un lado, están los habitantes del asilo, los condenados, los desequilibrados; por el otro los habitantes de extramuros, los triunfadores, los que aún han podido mantener la desgracia a raya. El narrador consigue enfrentar a los representantes de cada uno de estos polos cuando ve que en la televisión están presentando un video de un cantante venezolano de fama internacional. Ante la aparición, Figueras reacciona:

El Puma mueve más las caderas: «Viva, viva, viva la liberación». Es *El Puma*, uno de los hombres que hacen temblar a las mujeres de Miami. Esas mismas que, cuando yo paso, ni se dignan a mirarme ... Helo aquí: *El Puma*. No sabe quién es Joyce ni le interesa ... Jamás abrazará desesperadamente una ideología y luego se sentirá traicionado por ella. Nunca su corazón hará *crack* ante una idea en la que se creyó firme ... Nunca experimentará el júbilo de ser miembro de una revolución, y luego la angustia de ser devorado por ella (23).

Esta descripción detallada del cantante se contrapone, tal y como los conciben Mirabal y Velazco, al “anti-hombre nuevo”, al “anti-Puma” (48). Este es uno de los pocos momentos en los que la voz narrativa se aventura en enjuiciamientos tan explícitos que le permiten al lector atisbar el sistema moral del protagonista. Hay, sin duda, una carga rabiosa en las palabras de Figueras. Sin embargo, se aguanta para no ventilar demasiado su malestar. Por lo tanto, frena la pulsión escrituraria, pero no la lectora al revelar que busca en su antología un texto de Lord Byron que dice “Mi vida

es una fronda amarillenta / Donde no existen ya los frutos del amor. / Solamente el dolor, ese gusano que roe / permanece a mi lado” (24). Se insiste en esto: dentro de los límites narrativos de *Boarding Home*, las muestras oníricas o literarias son las que producen un efecto catártico que, a su vez, dan acceso al hundimiento emocional experimentado por William Figueras. A su modo, el personaje principal fiscaliza al exteriorizar las injusticias dentro del asilo, pero no se opone abiertamente a ninguno de los atropellos. Procede dócilmente: le refiere a Curbelo lo del robo de su televisor portátil, se toma las pastillas sin chistar, no interviene regularmente en las peleas de los enfermos, etc. Parece reconocer que este modo cauteloso de la denuncia tiene más posibilidades que un gesto de rebeldía momentánea. El archivo de abusos contribuye a su *contraarchivo*, y deposita en este su poca fe, creyendo que la acumulación de información en un mismo lugar podrá, mínimo, conducir a cierto cambio; que detrás de cada hecho habrá, cuando menos, una pista, un indicio de verdad, un principio de firmeza.

Por otro lado, en *Boarding Home* no se hace una descripción exclusiva del espacio reducido que compone el asilo. De hecho, son las salidas al mundo donde el lector consigue descubrir la identidad paranoica del narrador. El protagonista, tan pronto se enfrenta a la ciudad, escucha que le gritan loco: “Me vuelvo con rapidez. Pero nadie me está mirando [...] Comprendo que es la voz que oigo desde hace quince años. La perra voz que viene de un lugar desconocido, pero muy cercano” (26). A partir de entonces, se puede apreciar que la calle se convierte en fuente de opresión

para el personaje principal.³³ Este narrador presupone burlas que son canceladas de inmediato: “En una esquina hay dos mujeres testigos de Jehová ... abordan a todo el mundo, pero a mí me dejan pasar sin dirigirme la palabra. El Reino no se hizo para los desarrapados como yo. Avanzo. Alguien se ríe a mis espaldas y vuelvo la cabeza enfurecido. No es conmigo ... ¡Oh, Dios” (26-27). Él mismo comprende que no hay salvación o que, de haberla, no le corresponde. Su estabilidad mental es puesta a prueba al extremo, pues tiene que estar confirmando si es víctima o no de los escarnios de otros. En su próxima salida, se dirige a la zona en donde habitan los cubanos de Miami. Paseando por el área comercial, al protagonista le parece “que alguien [le] grita *Hijo de puta*. Vuelv[e] el rostro enfurecido. En la acera solo hay un viejo ciego que camina con un bastón” (41).

Si bien en la ciudad los rastros de angustia parecen agravarse, la verdadera pulsión de muerte le viene únicamente en el asilo: “Cojo una pistola imaginaria y me la llevo a la sien. Disparo” (52). La mano imaginaria que encuentra en su propio cuerpo donde llevar el arma y detona un disparo fantasmático es la que ofrece los falsos planos utópicos y distópicos que son representados por lo barbárico de la ciudad real (esa ciudad iletrada) y el “boarding home” del desencuentro. Como aquí el diario en su condición de objeto no existe, el *fantasma del diario* es conformado en una total confidencialidad, ya que este es aún más secreto que el diario íntimo y no se compone desde lo más personal sino desde lo más traumático. No hay que olvidar que la primera asociación entre Figueras y la escritura es desmitificada por sí mismo al

³³ Ver “Narrar a Mariel: espacialización y heterotopías del exilio cubano en la novela *Boarding Home*” de Mónica Simal.

insinuar que lo que escribe son mierdas. Lo que se pasa por alto es que, tras su juicio estético, se ejerce una cierta protección al restársele valor literario. Para el ojo público se escriben mierdas y no confesiones; para el ojo privado se escriben escenas de la cotidianidad, sueños y referencias literarias que engloban perfectamente la tragedia del sujeto protagónico.

A pesar de que el narrador ha podido cuidarse en múltiples instancias de no revelar más de la cuenta, las exigencias del “boarding home” lo ponen en riesgo de confesión. En un momento dado, Figueras debe consultar al psiquiatra que Curbelo trae al asilo, pero el narrador evade como puede cada una de sus preguntas. Primero intenta no contestar, luego replica con la mayor brevedad posible. Con un hartazgo difícil de disimular, admite que oye voces y que ve diablos por las paredes. Al final de la entrevista el psiquiatra le pregunta si sabe qué día es. El protagonista se pone nervioso y aunque provee una respuesta (viernes, 14 de agosto), el médico le aclara que es lunes, 23 de septiembre. Ciertamente, el narrador demuestra estar descolocado temporalmente, pero es que dentro del “boarding home” el tiempo ya no importa. Bajo tanta certificación de infortunio, no hace falta acertar con las reglas del calendario ni con el orden de un tiempo en el que no participa, pues rige el funcionamiento de un mundo que lo castiga, al que no pertenece y al que constantemente está tratando de desestabilizar por medio de versiones conspiracionales que también pueden concebirse como versiones utópicas (representadas, como se ha dicho, por sus sueños, lecturas y mínimos arranques de felicidad). La lucha del paranoico se debe a que el mundo trama contra este e insiste en involucrarlo, en meterlo dentro de la norma. Llama la atención la escena siguiente en donde aparece *El Negro*, un amigo de William Figueras al que

describe como su “contacto con la sociedad [porque] va a reuniones de cubanos intelectuales, conversa de política, lee los periódicos, mira la televisión, y [le cuenta] la esencia de sus correrías por el mundo” (31). Lo primero que le informa el amigo es que Truman Capote ha muerto recientemente. Como por accidente, la aclaración previa del psiquiatra y el dato mortuario sobre el deceso del escritor norteamericano obliga a que el lector se ubique dentro del tiempo y, de alguna manera, se distancie de ese mal atemporal que padece el narrador. El lector puede concluir que todo ocurre en 1984, un número que es casi imposible de no relacionar con la famosa novela de George Orwell, en la que se describe un universo distópico controlado por el ejercicio totalitario del gobierno, la ubicuidad de la vigilancia y la modelación de las conductas humanas. Si asumimos que el mundo exterior rosaliano es uno decididamente distópico (afuera están los triunfadores que no lo representan y la fallida utopía del exilio que es la Pequeña Habana, afuera oye voces, afuera muere Capote como mueren todos los ídolos), queda claro que la utopía no existe, pero se aspira a ella por medio del carácter subversivo y transformativo de las versiones conspiracionales antes mencionadas. En el prefacio a *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault facilita una explicación:

Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas,³⁴ jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases ... las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías ... secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas,

³⁴ Esto nos hace recordar al primer episodio onírico del narrador.

desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (3).

En tal caso, Figueras se maneja entre dos heterotopias: el “boarding home”, ese espacio paralelo en el que se encierran los cuerpos desechados por una sociedad consumidora y el *contraarchivo*, ese espacio discursivo que representa el diario fantasmático, ese centro de operaciones desde donde el protagonista enuncia y denuncia. Tal visión heterotópica es compartida con Walter Russell Mead quien dice que “heterotopia is where things are different—that is, a collection whose members have few or no intelligible connections with one another” (13). Esto se cumple con Figueras y sus compañeros de asilo como también con Figueras y el lector, pues las conexiones entre cada unidad no son estables del todo. Se da evidencia de ello en varias ocasiones cuando el narrador se separa de sus supuestos pares, porque se considera funcional y porque no comparten su mismo acervo cultural (excepto con Francis, quien es una de las pocas que posee inclinaciones artísticas). En cuanto al lector, el personaje principal nunca apela a su lector ideal, lo que supone que no emplaza a nadie para que maniobre en base de sus principios o su brújula moral. Parecería que, en concordancia con su fatalismo, Figueras no presupone al lector como acreedor de sus verdades. Es, por añadidura, un paranoico con un proyecto utópico moribundo;³⁵ no cree en la posibilidad de su discurso marginal ni en que las transformaciones puedan lograrse mediante ningún tipo de escritura personal por más que esta pueda relacionarse a la historia y a los crímenes de la historia. Para este, las

³⁵ Un ejemplo de ello se puede apreciar en el intercambio entre William Figueras y su amigo, cuando el primero le pregunta “¿Estoy muy destruido, tú?” a lo que el otro responde con un “Aún no ... Pero trata de no caer más” (31).

transformaciones, de existir, serían mínimas, pequeñas concesiones, como la de dejar el “boarding home” con Francis, pero ni esa se obtiene. Es, en tal caso, un descreído íntegro que no agobia ni se agobia con la planificación de la utopía, aunque no alcanza a dominar la narrativa de sus sueños. En ese nivel inconsciente no controla; todo está más allá del poder, y eso permite la intermitencia de la manifestación utópica y distópica.

En una tentativa burda, Arsenio le asegura a Figueras que, tras haberlo observado con detenimiento, él no está loco. Casi de inmediato tenemos una escena en la que se destapa la cólera del protagonista cuando pateo en el trasero a su compañero de cuarto mientras este roncaba y dormía. Al ver miedo en el rostro del otro, su rabia se reduce. Lo que no significa que se detenga. Luego de ese episodio, sobreviene otro arranque de violencia cuando Figueras se cruza con Reyes, el viejo tuerto que orina por los rincones, y le estalla la cabeza contra la pared hasta hacerlo sangrar. Arsenio lo ve todo y sonrío. Se acerca también a donde Reyes y lo agrede en la espalda con una toalla hecha látigo. Con el intercambio previo, aquel en el que diagnosticó informalmente a Figueras, entre Arsenio y Figueras se ha llegado a un acuerdo de complicidad del que el segundo no quiere sacar pleno provecho, a pesar de que en ese momento sí se adecúa alrededor de la descarga violenta.

En la novela no hay consecuencias por estos actos abusivos. Otra muestra de la conducta de impunidad que impera en el albergue es cuando el narrador destaca que la encargada de la cocina, una expresidiaria en Cuba, alimenta a sus perros con comida del “boarding home”, pero aclara que no son las sobras, sino comida caliente que le quita a los ocupantes del lugar. Figueras comenta que “[l]os locos lo saben y no

protestan ... El señor Curbelo nunca se entera. Y si se entera, dice, como siempre: «esos empleados gozan de mi absoluta confianza. Así que *nada de eso es verdad*». Y *los locos pierden otra vez, y comprenden que aquí lo mejor es callar*” (énfasis añadido 36). Como si faltaran las razones, aquí se reafirma la ineficacia de la verdad y los beneficios detrás del silencio. Figueras no se queja de la autoridad con las autoridades, sino que da testimonio. Precisamente por eso es que rechaza la oferta de Arsenio al preguntarle si le gustaría ser su ayudante dentro del hospicio. Figueras comprende que su labor allí es la acumulación de material para el diario, aunque no tenga claro el fin, aunque no crea que haya salida ni para él ni para su diario que, a veces, se puede leer como una apología en contra del poder autoritario.

Esta noción de que el narrador recoge los testimonios es reincidente. Para beneficio de la novela, el hecho de que otros personajes contribuyan al *contraarchivo* que mantiene el protagonista fortifica sus versiones alternas. Es decir, que *Boarding Home* no es únicamente el ejercicio subjetivo de un individuo atormentado; más bien este viene siendo el representante de todos los atormentados con los que interactúa.

Véase el relato que Tato le refiere al narrador:

Oye esta historia. Que es mi historia. La historia de un vengador de la tragedia dolorosa. La tragedia del melodrama final que no tiene perspectivas. La coincidencia fatal de la tragedia sin fin ... La historia del imperfecto que se creyó perfecto. Y el trágico final de la muerte, que es la vida. ¿Qué te parece? (39-40).

Sorprende que justo después de esta revelación, que en gran medida es también su historia, el protagonista sueña con un enfrentamiento entre Fidel Castro y él, en el que lanza proyectiles contra el último reducto del gobernante, pero no logra sacarlo de allí. En ambos episodios, el sujeto protagónico fracasa por más que persiste en su

cometido. De tal modo, el fracaso se junta y se suministra para cada uno de los derrotados que han sido lo suficientemente crédulos al suponer que su visión moral de mundo podría imponerse ante el gran proyecto del poder. A esto se debe que el paranoico se confine en una suerte de interregno que sirve como lugar para el cumplimiento del destierro real o irreal o también como refugio desde donde se principia algún tipo de subversión.

Vale tener presente que el narrador de esta obra es un paranoico en sus últimas, con su proyecto ya debilitado y que a duras penas puede aportar algo que no sea concentración de desdicha. Una escena en la que esto se caracteriza es cuando Arsenio le pregunta sobre el significado de la vida y Figueras no contesta, pero ofrece al lector un acto que podría valorarse como respuesta. El protagonista mira por la ventana y ve el mundo correr, la vida resumida allí —fuera de él, de sus designios—, una circulación de la vida, una pasarela que hace contraste con el museo de la locura en donde reside. Al no darse a la palabra y sí a la contemplación, lo que hace es archivar los hechos del mundo; es, en efecto, de la única forma en la que puede apenas participar en él. No debe entenderse su derrotismo como signo de cobardía, sino como consecuencia de las múltiples transformaciones experimentadas en un corto período. El mismo personaje principal señala: “Éste es mi fin. Yo, William Figueras, que leí a Proust completo cuando tenía quince años, a Joyce, a Miller, a Sartre, a Hemingway, a Scott Fitzgerald, a Albee, a Ionesco, a Beckett. Que viví veinte años dentro de una revolución *siendo victimario, testigo, víctima*. Bien” (énfasis añadido 48). Esta realización de distintos roles en una abreviación del tiempo ha desarmado la entereza

del narrador, no tan solo por la velocidad de los cambios en sí, sino también por lo que hay de traición tras el cumplimiento de tan contrarias operaciones.

El abatimiento de Figueras llega a tal punto que trata de engañarse con los mensajes de un predicador a través de un programa televisivo. Al descubrir el programa en cuestión, el protagonista declara: “Trago en seco. Cierro los ojos. *Trato de imaginar que sí, que todo lo que dice es verdad* [...] ¡Oh, Dios, sálvame! [Entonces] permanezco así, con los ojos cerrados, esperando el milagro de la salvación” (énfasis añadido 40). Procura una salvación que nunca llega; la locura siempre se encarga de devolverlo a su realidad al ser interrumpido por alguno de los enfermos del hospicio. Como esa intervención divina no es conseguida, Figueras halla, en principio, amparo en Francis, esta mujer que se deja dominar por la expresión retorcida del deseo del otro —accede a los acercamientos de Figueras, así sean eróticos o violentos— y que realiza representaciones pictóricas de todos los del “boarding home” que el mismo protagonista dice que capturan el alma de cada uno de los retratados, pero que ella cataloga como porquerías. Aunque al inicio se ha mencionado esta similitud entre ambos personajes, vale traerla a colación, pues producen, de un modo inconexo, cierta interpretación personal de lo fatal. Al elogiar sus pinturas y al acercársele lascivamente, Francis le pide que la mate, pero el narrador la ahorca e insiste en que es “una buena pintora. Dibujas bien. Pero tienes que aprender a dar color. A dar colooooor” (61). Esta exhortación funciona, igualmente, como una exhortación para sí mismo, porque no debe caer en la simpleza de enunciar para denunciar, que no debe describir tan fríamente, sino que detrás de ese compendio de eventos calamitosos hay, sobre todo, una finalidad artística. Precisa, hasta cierto

punto, su poética. No basta con hacer periodismo de esa vida terrible en la que ha terminado cayendo, se necesita encausar la visión ética con la estética con tal de lidiar con la política de la posverdad, esa corrupción deliberada de la realidad que manipula inexorablemente las creencias y emociones con el fin de fijar determinados tipos de dominio.

Un vivo modelo de esto es presentado en la novela cuando en su recorrido ciudadano la pareja se topa con una marcha de ancianos que llevan banderas cubanas y estadounidenses. Figueras no puede más que reír mientras comparte con Francis algunas de sus anécdotas de los tiempos en los que se identificaban como comunistas y se vieron involucrados en los procesos de alfabetización por Sierra Maestra.³⁶ No obstante, veintitrés años más tarde, además de las memorias de aquella época, solo les queda la sensación de sentirse vacíos. Francis profundiza sobre este tema: “—Nadie entiende esta historia —dice ella—. Yo se la cuento al psiquiatra y solo me da pastillas de etrafón forte [...] —Yo creo que estoy vacía” (64). Esa vacuidad no se puede resolver por vías directas, cosa que confirmamos durante la conversación de la pareja y Montoya, otro cubano que se autodenomina anarquista y que, en sus propias palabras, sufrió encarcelamientos en las tres tiranías que tuvo el país. Montoya habla de Castro para luego agregar que “[l]a historia de Cuba no se ha escrito todavía ... ¡El día que yo la escriba se acaba el mundo!” (66). Este riesgo de apocalipsis, de revelación de lo sabido, pero no difundido se corresponde con la carga onírica de Figueras en la que siempre propone un escenario postapocalíptico que parece ir

³⁶ Sobre esto, Leyva Martínez confiesa que Guillermo Rosales “se había sumado al entusiasmo inicial de la Revolución; fue uno de los primeros en subir a la Sierra Maestra para alfabetizar” (102).

dirigiéndose hacia la utopía. Una Cuba ideal es, en base de sus sueños, una Cuba diferenciada por el proceso de vaciamiento, de crisis del sentido, de transición de histeria a historia sin culpa.

Figueras, como no puede albergar esperanzas de regresar a un sitio del que quería o debía irse —es esa, a fin de cuentas, la gran tragedia del protagonista como también de su generación—, planifica una huida del “boarding home”. Ciertamente la huida no se dará, pues cancelaría a la novela como monumento de la desgracia. Francis, al igual que el protagonista, escucha voces, precisa tomarse sus medicamentos con regularidad, sufre desmayos, no es capaz de distinguir entre un acercamiento cariñoso y uno violento (Figueras tampoco puede disociar lo erótico de lo agresivo; se deja controlar por los instintos básicos del deseo y de la muerte). Para decirlo en poco, construyen la esperanza para que la resolución sea aún más fatal. A lo largo de la planificación, Figueras, por primera vez, reconoce experimentar algo así como la alegría: “¡Oh, puñeta! Creo que estoy alegre. Déjame decir «creo». Déjame no tentar al demonio y atraer sobre mí a la Furia y a la Fatalidad” (69). Sale al mundo con tal de encontrar un apartamento para mudarse con Francis. Sin embargo, el mundo lo sorprende; se trata del “boarding home” más allá del “boarding home”. En esa salida el protagonista se cruza con varios personajes tan menoscabados como él: un *marielito* desorientado; un norteamericano que Figueras supone exveterano (pero en realidad, en palabras del propio estadounidense, no es más que un “veteran of the shit war” y un excombatiente derrotado en la guerra contra el capitalismo); Máximo, un conocido suyo que prefirió la calle a seguir encerrado en un centro psiquiátrico, y que, además, ve conspiraciones por doquier; entre otros. Es probable que esa misma expansión de la

locura sea la que conduzca al personaje principal a salir del hospicio oficial; si el mundo entero ha enloquecido, es mejor estar en él en sus propios términos y acompañado por el objeto amatorio.

El día de la salida solo Figueras recibe su cheque de beneficencia de manos del encargado del centro psiquiátrico. Pero Francis no puede salir, Francis es una mujer enferma que requiere, según Curbelo, de cuidados especiales. Con todo, el protagonista le arrebató el cheque de la mujer y escapan, para luego ser atrapados por la policía. La mujer es devuelta al “boarding home” de Curbelo, y Figueras es llevado a un hospital estatal en donde es atendido por el doctor Paredes. Entre la serie de pregunta-respuesta, el protagonista le revela que las voces y las visiones que antes lo atormentaban han desaparecido por Francis (88). En primera instancia, se podría considerar que la posibilidad de afecto con la compañera de la pensión haya disipado los rastros de inestabilidad mental. Sin embargo, Leyva Martínez vuelve a destapar información biográfica sobre Rosales que complejiza la distancia que el lector trata de establecer entre ficción y autoficción: “aunque sus trastornos mentales ya se hacían notar, quienes lo conocían de cerca sabían que jugaba con ellos de tal modo que para algunos no era posible identificar una crisis real o ficticia [...] —Me hice el loco—, le contó a su buen amigo Quintela, refiriéndose a su salida del servicio militar” (104). Por otro lado, el patronímico del galeno no puede pasar como casual, sobre todo cuando en su intento de libertad Figueras regresa a encierro concreto. En *Hablar de Guillermo Rosales*, Mirabal y Velazco aciertan al destacar que

Boarding Home muestra su urdimbre macabra, falsea los boletos a la felicidad y encierra a sus personajes en una prisión invisible³⁷ ... Los planes se derrumban a la misma velocidad con que fueron diseñados [...] Al desaparecer Francis (o lo que es igual: el complemento, el desgajamiento de Figueras), este queda condenado a su yo anterior (72).

Al cabo de unos días retorna al “boarding home” para buscar a Francis, pero descubre que la han reubicado en Nueva Jersey, en donde está su familia. Figueras llega a la verdad por los enfermos del asilo a la vez que confirma que no habrá escapatoria. Esta noción se agudiza mucho más cuando Curbelo le propone quedarse allí; desesperanzado, el protagonista acepta.

III- Conclusión

A fin de cuentas, quedan los dibujos de Francis (lo único que dejó antes de partir) y su compromiso escriturario, ese afán por acumular obsesivamente como única posibilidad de distinguir a los culpables. En pocas palabras, *Boarding Home* termina siendo un espejo donde Rosales pone a prueba sus nociones de verdad. Según Paul de Man “la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía [...] desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (81). De esa manera, el autor consigue retratar su furia contenida, pero más que para la catarsis, es para compartir el infierno que se

³⁷ Esta idea de *prisión invisible* (que preferimos catalogar como *metacárcel*) es importante pues en ella está implícita la peligrosidad en cuanto a extensión ya que, al ser precisamente intangible, no se podrá saber nada acerca de las condiciones de su dispersión. Por lo tanto, lo que se insinúa es que el “boarding home” (como espacialización de la adversidad y la locura) alcanzará a todos y que la experiencia del enloquecimiento también es cuestión de tiempo.

cuela entre los pliegues del mundo, para confirmar que la tragedia es una conspiración y que de esa conspiración no es posible imaginar salidas. Por otra parte, la propuesta de Guillermo Rosales se distancia en cuanto al tratamiento tradicional sobre el exilio. Tanto la voz del personaje como el eco del autor no parecen ir detrás de algún sentido de alcance agrupado con tal de afiliarse a él. En ese modo, ambos han creado un universo que coexiste precariamente con esas visiones de Miami y Cuba, pero casi nunca las mitifica, más bien al contrario, ya que su narración consigue *infernizarlas*, transformarlas en lugares inhóspitos. Y como el narrador-protagonista, desarraigado, no alcanza su inserción en tales comunidades, habita miserablemente el mundo haciendo de la locura y la escritura su única casa.

CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación se ha querido demostrar la imposibilidad de la verdad y la manifestación de la sospecha sobre el Yo en relación con el proceso escriturario de estos personajes protagónicos. La obcecación por lo enigmático y lo extraordinario faculta la elaboración de un diario íntimo en donde se reproduce y se archiva un mundo plagado de trampas o complicaciones materiales. Personalizar el mundo implica la atribución de inestabilidades que estos individuos perciben en sí mismos. De esa forma, tomar el pulso de una ciudad habanera, hundirse en la búsqueda de un manuscrito perdido, entrenarse en el plagio con la intención de recrear nuevas tendencias, hablar de increíbles experimentos y desengaños amorosos o reseñar las desgracias de la vigilia y explorar las fantasías más recónditas a través del sueño, se convierten en proyecciones de un fracaso personal que conduce a escribir por y desde el secreto para intentar calcular y apalabrar sus propios males. En esta labor autobiográfica se requiere de una contabilidad de situaciones-límite con las que los narradores, por momentos, pueden desactivar su lado racional durante el desarrollo del diario del delirio con tal de concederse pequeñas victorias que enaltezcan sus espíritus.

En las obras aquí examinadas, la paranoia es siempre un ánimo, una secuencia, una extensión y un modo de lectura y escritura. En el caso de *Pequeñas maniobras*, “Nombre falso” y “Prisión perpetua”, el tiempo y el espacio de la literatura se estiman como utópicos. Esto se debe a que con el acto escriturario coincide la corrección de la experiencia gracias al entendimiento del diario como confesionario (Piñera) o laboratorio (Piglia). Por otro lado, en “Relato del piloto que dijo adiós con la mano” el

tiempo de la literatura es distópico, debido a que se escribe motivado por el conocimiento de unas pruebas científicas en las que participa el objeto del deseo, pero el espacio de la literatura es rotativo: es utópico porque en él se recopila material, se revela el proyecto con lujo de detalles y se aspira a corregir versiones contrarias; es distópico porque la lectura atiza la conciencia paranoica y el delirio interpretativo. Finalmente, en *Boarding Home* se cruza un tiempo y un espacio de la literatura heterotópicos, puesto que no hay ejercicio de escritura de diario o esperanzas por salir de su situación cotidiana. William Figueras se reprime, no experimenta la libertad a través de la literatura; no redacta nada y solo lee cuando padece alguna injusticia. Es por ello que accede al sueño y *escribe* desde él: para librarse de los excedentes personales y no caer en la tentación de registrar mediante el lenguaje escrito. A fin de cuentas, todos revelan por medio del diario (Sebastián, Piglia, Renzi y Jefries) o el sueño (Figueras) y resisten huyendo o reproduciendo falsificaciones y pistas engañosas.

Más allá de los cuadros clínicos o descriptivos de los protagonistas, vale reiterar que el diario también opera como el diagnóstico de un mundo que ha sido alcanzado por la irracionalidad. Estos paranoicos ven su perturbación proyectada en la sociedad, pero no son quienes la eternizan. Pese a que en sus textos hay muestras de desequilibrio, esto no responde a una intención por difundir sino por reinterpretar y reinterpretarse, por proponer realidades alternativas que cuestionen el orden de las cosas y suavicen su ánimo paranoico. Con todo, quien accede a estas escrituras personales en condición de lector no lo hace por afinidades patológicas, pues la aspiración del género no recae en la creación de comunidades definidas por delirios

interpretativos, sino en la habilitación de herramientas lectoras para sopesar versiones extraoficiales y verdades indiscutidas. La lectura paranoica no define una conciencia ni malforma la interpretación, pero permite la duda y se sirve de la pregunta.

La paranoia ha dejado de ser solamente un padecimiento para convertirse en una rúbrica con la que se evalúan interacciones sociales, manifestaciones literarias y ejecuciones políticas. El concepto muta, ya que sale del redil psicoanalítico para reflejar la sensación de persecución que se experimenta en la vida cotidiana. Ante ese escenario, el marginado prepara una escritura personal que, aunque contiene el brío de la actitud subversiva, se mantiene lejos de la luz pública. Por lo tanto, el paranoico se debate —a través de la palabra escrita— entre el riesgo de la revelación y la necesidad de la resistencia.

Analizar estos textos bajo la lupa teórica de la paranoia, el diario íntimo y el archivo ha servido para descifrar cómo se construyen, destruyen y reconstruyen los discursos y hasta qué grado la verdad resiste en su pureza o se transforma de acuerdo a los designios de sus agentes mediadores. La misión de esta investigación consistió en comprender el género paranoico y la escritura personal como guías para leer tanto la literatura producida desde mediados del siglo veinte hasta principios del veintiuno y para proponer nuevas rutas lectoras que otorguen una revalorización del canon latinoamericano. Si bien esta óptica paranoica es aplicable a otros territorios iberoamericanos, el hecho de que Domingo Faustino Sarmiento, José Enrique Rodó —desde el Cono Sur— y José Martí —desde el Caribe— modelaran sus obras fundacionales bajo preceptos de presagio fue razón suficiente para limitar el estudio a esas regiones. No obstante, dada la historia de las Américas y sus crisis actuales, sería

plausible una expansión de este proyecto cuyo enfoque permitiera ahondar y enlazar la complejidad del miedo, la intermitencia reflexiva del paranoico y la exposición de lo personal. Las posibilidades de una investigación de esta envergadura, aunque no infinitas, son inmensas y prometedoras, porque supondría la revisión de clásicos y textos contemporáneos desde nuevas aproximaciones políticas. Partiendo desde “El matadero” (1871) de Esteban Echeverría, pasando por *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello y llegando hasta *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal, se podría iniciar una discusión en cuanto a las primeras indicaciones literarias de civilización y barbarie, testimonio y confusión de lo real y lo onírico desde finales del siglo diecinueve hasta la primera parte del siglo veinte. Luego, con un recorrido por obras tales como *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, “La forma de la espada” en *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges, *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo* (1934) de Juan Rulfo, *La pasión según G.H.* (1964) de Clarice Lispector, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Crónicas de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, se apreciaría la experiencia del perseguidor-perseguido, la falsificación y el pastiche como motor creativo, la función del rumor, la autoficción, la denuncia y la corrección de la memoria o las narraciones de la enfermedad y la reclusión para reinterpretar la historia del siglo veinte. Finalmente, ante el problema político que ha representado el innegable avance de la paranoia, obras como *Nocturno de Chile* (1999) de Roberto Bolaño, *Los cuerpos del verano* (2012) de Martín Felipe Castagnet, *Distancia de rescate* (2014) o *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin, *Cadáver exquisito* (2017) de

Agustina Bazterrica, *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trías o *Allá afuera hay monstruos* (2021) de Edmundo Paz Soldán proveen vías de reflexión acerca de un presente que se encuentra en constante reescritura y transformación y en donde predomina la intolerancia como procedimiento discursivo, la obsolescencia de la confesión y las crisis ecológicas o financieras.

REFERENCIAS

- Abreu Felipe, José. “Guillermo Rosales, la soledad y la cólera”. *Revista Cacharro(s)*, enero-junio 2005, pp. 16-18.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Academia.edu*, [https://www.academia.edu/37927302/Qué es lo contemporáneo Giorgio Agamben](https://www.academia.edu/37927302/Qué_es_lo_contemporáneo_Giorgio_Agamben). Visitado el 1 de abril de 2022.
- Anderson, Thomas F. “The Signs of Sebastián: Guilt and Sexual Frustration in *Pequeñas maniobras*”. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Bucknell University Press, 2006, pp. 198-223.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets, 1992.
- Barthes, Roland. “La estructura del deseo”. *Ensayos críticos*. Traducido por Carlos Pujol, Seix Barral, 2003, pp. 259-272.
- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Traducido por Joaquín Jordá. Anagrama, 2000.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkis. Editora Nacional, 2002.
- . *El libro por venir*. Traducido por Emilio de Velasco González y Cristina Peretti Peñaranda. Editorial Trotta, 2005.
- Berg, Edgardo H. “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”. *Ricardo Piglia*, editado por Jorge Fornet, Casa de las Américas, 2000, pp. 139-158.
- Besa Camprubí, Carles. “Escritura y genética textual”. *Aproximaciones diversas al texto literario, 20-22 de marzo, Murcia, España*, editado por Concepción Jerónimo Martínez, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1996.
- Borges, Jorge Luis. “Funes el memorioso”. *Ficciones*. Alianza Editorial, 1998, pp. 123-136.
- Bosteels, Bruno. “In the Shadow of Mao: Ricardo Piglia’s *Homenaje a Roberto Arlt*”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, no. 2, 2003, pp. 229-259.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.
- Bradbury, Malcom. *Mensonge*. Harmondsworth, Penguin, 1993.

- Caballé, Ana. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literature autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Megazul, 1995.
- Cabiya, Pedro. “Relato Del Piloto Que Dijo Adiós Con La Mano”. *Historias Atroces: que frangolla la voraz hiena para comerse a la liebre perspicaz*. Isla Negra Editores, 2003, pp. 13–63.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Tema del héroe y la heroína”. *Vidas para leerlas*, Alfaguara, pp. 34-58.
- Cabrera, Pilar. “Médiums, espíritus y cuestiones de género en *Pequeñas maniobras*, de Virgilio Piñera”. *Hispanet Journal*, vol. 4, 2011, pp. 1-15.
- Cancel Sepúlveda, Mario R. *Literatura y narrativa puertorriqueña: la escritura entre siglos*. Pasadizo, 2007.
- Cecere, Fabiola. “Las *Pequeñas Maniobras* de Sebastián en la novela de Virgilio Piñera”. *Annali di Ca’ Foscari. Serie Occidentale*, vol. 49, issue 1, 2015, pp. 43-56.
- Cosme, Wanda. *Nuevas coordenadas de la literatura puertorriqueña*. Isla Negra Editores, 2007.
- De Certeau, Michel. Prefacio. *The Writing of History*. Columbia UP, 1988, pp. xxv-xxvii.
- De Man, Paul. “Autobiography As De-Facement”. *The Rhetoric of Romanticism*. Traducido por Ángel G. Loureiro, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta, 1997.
- Di Meglio, Mariangel. “El valor de la letra: las versiones especulares en *Nombre falso*”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 31, 2005, pp. 1-7.
- Duchesne Winter, Juan. *Ciudadano Insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. Ediciones Callejón, 2001.
- Escobar, Mariela Alejandra. “Guillermo Rosales: por los bordes de los márgenes”. *Presentación en el Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, 11-14 de junio, 2009, Río de Janeiro, www.redib.org/Record/oai_articulo625235. Visitado el 9 de marzo de 2022.
- Espinosa Domínguez, Carlos. “La estrategia del lagarto”. *CubaEncuentro*, 17 mayo de 2013, www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-estrategia-del-lagarto-284263. Visitado el 9 de marzo de 2022.

- Fornet, Jorge. "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 42, no. 1, 1994, pp. 115-141.
- . *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, 1968.
- Freud, Sigmund y Daniel Paul Schreber. *The Schreber Case*, Penguin Books, 2003.
- Galbraith, Viviah Hunter. *Studies in the Public Records*. Thomas Nelson, 1948.
- Garabano, Sara. "Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*". *Hispanamérica*, año 32, no. 96, 2003, pp. 85-90.
- García-Peña, Lorgia. "Dominicanidad in Contradiction." *The Borders of Dominicanidad: Race, Nation, and Archives of Contradiction*. Duke University Press Books, 2016, pp. 1-19.
- Giordano, Alberto. "Las perplejidades de un lector modelo: Ensayo y ficción de Ricardo Piglia". *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 10, no. 11, 2005, pp. 49-56.
- Gnutzmann, Rita. "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*, vol. 58, no. 159, 1992, pp. 437-448.
- Hernández Busto, Ernesto. "Historia y despojo". *Letras Libres*, 31 de enero de 2004, www.letraslibres.com/mexico-espana/historia-y-despojo. Visitado el 20 de enero de 2022.
- Hernández García, Mariano. "La autotextualidad como generadora de sentidos en "Prisión perpetua" de Ricardo Piglia". *Latinoamérica: Revista de estudios latinoamericanos*, no. 65, 2017, pp. 85-105.
- Hernández Peñaloza, Amor. "Prisión perpetua: ¿Una "autobiografía falsa" de Ricardo Piglia?". *Anuario de Letras*, vol. 46, 2008, pp. 197-219.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. "The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor". *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 2, 1999, pp. 267-288.

- Lalo, Eduardo. *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. Editorial Tal Cual, 2010.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Edymion, 1994.
- Leyva Martínez, Ivette. "Guillermo Rosales o la cólera intelectual". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 26-27, 2002, pp. 98-108.
- Lindstrom, Naomi. "Las leyendas literarias argentinas en la narrativa de Ricardo Piglia". *Ricardo Piglia, la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, coordinado por Daniel Mesa Gancedo, Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2006, pp. 127-140.
- Litvinoff, Norberto. *Diario íntimo: el camino del autoconocimiento, el aprendizaje y la transformación*. Editorial Del Nuevo Extremo, 2004.
- Luque Amo, Álvaro. "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario". *Estudios de Literatura*, no. 7, 2016, pp. 273-306.
- Mata Pons, Álex. *En falso: una crítica cultural del siglo XX*. Pre-Textos, 2017.
- Martí, José. *Nuestra América*. Editorial Ariel, 1973.
- . *Versos sencillos: Simple Verses*. Arte Público, 1997.
- McCracken, Ellen. "Metaplagiarism and the Critic's Role as detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt". *PMLA*, vol. 106, no. 5, 1991, pp. 1071-1082.
- Mead, Walter Russell. "Trains, Planes, and Automobiles: The End of the Postmodern Moment". *World Policy Journal*, vol. 12, no. 4, 1995-1996, pp. 13-31.
- Melley, Timothy. *Empire of Conspiracy: the culture of paranoia in postwar America*. Cornell University Press, 2000.
- Mirabal, Elizabeth y Carlos Velazco. *Hablar de Guillermo Rosales*. Editorial Silueta, 2013.
- Molinero, Rita. "Esquivando flechas, resistiendo furias: el arte de la fuga en *Pequeñas maniobras*. Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo". *Plaza Mayor*, 2002, pp. 323-340.
- Morales Boscio, Cynthia. *La incertidumbre del ser: lo fantástico y lo grotesco en la narrativa de Pedro Cabiya*. Isla Negra Editores, 2009.

- Ngai, Sianne. "Paranoia". *Ugly Feelings*, Harvard University Press, 2004, pp. 298-331.
- Nünning, Ansgar. "Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres". *Biographical Fiction: A Reader*, editado por Michael Lackey, Bloomsbury Academic, 2016, pp. 363-379.
- Othoniel Rosa, Luis. Conversación sobre paranoia. *Facebook*, 8 de abril de 2020, 7:23PM, www.facebook.com/luis.othoniel.90. Visitado el 1 de enero de 2022.
- Parini, Jay. "Fact of Fiction: Writing Biographies Versus Writing Novels from *Some Necessary Angels: Essays on Writing and Politics*". *Biographical Fiction: A Reader*, editado por Michael Lackey, Bloomsbury Academic, 2017, pp. 299-312.
- Pauls, Alan. *¿Cómo se escribe el diario íntimo?* El Ateneo, 1997.
- Piglia, Ricardo. "Sobre el género policial", *Crítica y ficción*, Ediciones Siglo Veinte, 1993, pp. 99-104.
- . "Nombre falso". *Nombre falso*, Seix Barral, 1994, pp. 88-153.
- . *Prisión perpetua*. Ediciones Lengua de Trapo, 2000.
- . *Teoría del complot*. Mate, 2015.
- Piñera, Virgilio. *Pequeñas maniobras*. Ediciones Unión, 2011.
- Quiroga, José. "Imperial Laboratories". *Peace Review*, vol. 3, No. 3, 1998, pp. 407-413.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*, editado por Belén Castro. Ediciones Cátedra, 2004.
- Rodríguez, Néstor. "Espectros, alienígenas, clones: los sondeos poscoloniales de Pedro Cabiya". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, No. 229, 2009, pp. 1243-1251.
- Rojas, Rafael. "Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía postnacional". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 12-13, 1999, pp. 136-46.
- Romero, Julia. "Ricardo Piglia, una poética de la reescritura". *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año. 15, no. 16, 2010, pp. 1-7.
- Rosales, Guillermo. *Boarding Home*. Salvat, 1987.

- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, o civilización y barbarie*. El Ateneo Editorial, 1974.
- Schuchard, Barbara. “Sala de espejos argentina: la novela doble de Roberto Arlt, comentada por Ricardo Piglia”, *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, editado por José Morales Saravia & Barbara Schuchard, Iberoamericana & Vervuert, 2001, 107-124.
- Stoopen, María. “Infidencias cervantinas en «Nombre falso» de Ricardo Piglia”. *Cervantes y su mundo*, coordinado por José Ángel Ascunce Arrieta & Alberto Rodríguez, Reichenberger, 2008, pp. 201-222.
- Ugarte, Ana. “Ficciones hipocondríacas: laboratorios y síndromes en la narrativa de Pedro Cabiya”. *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo 51, No. 2, 2017, pp. 395-416.
- Villoro, Juan. “Ricardo Piglia: la utopía particular”. *Guaragua*, año. 4, no. 11, 2000, pp. 9-16.
- Wilkes, Paul. *The Art of Confession*. Workman Publishing Company, 2012
- Wolfenzon, Carolyn. “La ciudad como espacio de tortura en *La carne de René* y *Pequeñas maniobras* de Virgilio Piñera”. *Cuban Studies*, 37, 2006, pp. 56-72.
- Zoja, Luigi. *Paranoia: The Madness that Makes History*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.