

## ¿VOLAR?

Un estudio en la narrativa de Skármeta y Edwards

por Ariel Dorfman

ES DIFÍCIL HALLAR escritores más divergentes y opuestos que Jorge Edwards y Antonio Skármeta<sup>1</sup>. En el mundo que presentan, en sus personajes, en la concepción del lenguaje y del estilo, en la estructuración formal y la manera de organizar el tiempo, en las imágenes básicas y profundas que alimentan su postura, en cada detalle nimio y en toda visión generalizada, se excluyen mutua y definitivamente. Es por esto mismo que compararlos no resulta azaroso o contingente: la radicalidad de la internegación indica que es posible que se iluminen entre sí, que en el camino que no escogieron ellos o sus encarnaciones, y en las soluciones que rechazaron casi instintivamente, casi antes de escribir o vivir, se encuentre como dentro de un espejo escondido la secreta fuente de su quehacer artístico.

La imagen que domina el mundo de Skármeta, como veremos, es la del pájaro, y la necesidad fundamentadora de la existencia de sus protagonistas es volar, no sólo metafóricamente, sino en el sentido de emprender un vuelo físico, efectivo, material. Es casi imposible encontrar pájaros en la obra de Edwards, y cuando aparecen se los califica negativamente (*Adiós Luisa*) o se los muestra como incapaces de despegarse (*La Experiencia*). El emblema que se reitera obsesivo es el del muro viscoso, el mundo como un acuadrido, y la dirección que emprenden los personajes hacia el abismo. Sólo hay un cuento de Edwards, *La experiencia de adelgazar*, en que el ser humano imita a los pájaros (Skármeta?) y logra remontarse de alguna manera hacia

utilizado primordialmente los siguientes textos. De Skármeta: *El Entusiasta*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1967, y *Desnudo en el Tejado*, Ediciones Las Américas, Cuba, 1969. (De esta última hay edición de Editorial Losada, Buenos Aires, 1969). De Edwards: *Las Máscaras*, Seix Barral, 1967, y *Temas y Variaciones*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1967 (selección y prólogo de Enrique Lihn).

arriba, y este relato servirá como punto de partida para confrontar las dos *imago mundi*, justamente porque en él se desarrollan ciertas semejanzas con uno de Skármeta, *El Ciclista del San Cristóbal*.

Ambas narraciones comienzan de la misma manera, con la observación de un objeto que se mueve por las alturas (*Desde el balcón de la Alameda vi cruzar parsimoniosamente el cielo ese Sputnik ruso* y *Un meteoro cruzó la noche*); en ambas, el personaje sube, busca volar; el vuelo aparece con signos mágicos; tanto un protagonista como el otro (y sus madres) están enfermos, y los dos tienen serias dificultades para respirar. Pero cada relato tiene un efecto y un sentido diversos.

La gorda, en el cuento de Edwards, está sometida a un régimen para adelgazar, impuesto por su padre médico y científico con el fin de que ella supere una deficiencia respiratoria. Para que la grasa le deje de oprimir el diafragma, para que deje de comer y se haga liviana y el aire circule arcángelicamente por sus pulmones, su hogar se ha tenido que convertir en un régimen militar (y no dietético), donde predominan lo gélido y lo mensurable, donde el autoritarismo baldío, el encierro, el castigo, engendran una atmósfera irrespirable. La gorda —debiendo escoger entre dos modos de asfixia, la de su casa y la de su cuerpo— intentará conciliar estas tendencias desgarradoras en una fantasía erótica. Al principio, cuando se le informa que puede pedir tres deseos, ella elige volar, comer todos los pasteles sin que nadie le moleste y, por último, inconfesable, "el deseo insensato, asesino" de matar a su padre. El relato narra de qué ambigua y paradójica manera estos anhelos, contradictorios entre sí, se cumplen. La gorda vive, desde el comienzo, en un mundo fantástico, un refugio mental, donde se ensueña a sí misma como destrabada y aérea ("con la mente procuraba elevarse"; "saludando con una ligera venia y una sonrisa aristocrática"), como una pura boca ("y a ella le daban ganas de arrasar con todo el pan de la mesa, de lamer todas las migas, en cuatro patas"; "soñaba que sus padres se ausentaban dejando la despensa abierta"), como una subsistencia meramente natural, vegetativa ("y en la profundidad los erizos movilizaban sus antenas y tragaban y digerían sin descanso, transformando a toda clase de organismos en barro elemental y lenguas amarillas"). La niña va a subir a "una cámara oscura a prueba de intrusos, libre de las leyes

que rigen el tiempo y el espacio", y desde ahí va a extralimitarse, expandir las fronteras de sus fantasmagorías, comiéndose doce pasteles, "y la materia blanca, al disolverse en la lengua, le produjo un estado de éxtasis; algo aéreo, angélico: pura delicia". Es la gula la que transforma a la gorda en un "globo más liviano que el aire", y sale espumosa por la ventana, volando sobre las nubes, dominando la gravedad de su propio cuerpo.

Pero esta visión alada no puede perdurar: es el producto de una enfermedad, obedece al ritmo mórbido de un cuerpo sofocado por la grasa, sigue encerrada en la oscuridad interior de su "nido de águilas", su fortaleza, y —perdiendo altura— "era muy difícil respirar; el cielo había tomado un aspecto ceniciento, lúgubre, anunciador de cataclismos y desgracias... En la playa y sobre las rocas había pescados gordos, de grandes aletas perpendiculares, con el vientre gris claro vuelto hacia arriba. La dificultad para respirar se ponía cada minuto más desesperante". La gorda pierde su condición de pájaro y se torna en un pez gordo, varado en la playa, vuelto hacia arriba ineficazmente, con aletas en vez de alas y una condición perpendicular clausurando la verticalidad, y el predominio del vientre sobre el pulmón. El volar, un modo de negar sus dos prisiones, terminará por destruirla, al haberse entregado a un delirio pueril y regresivo. La única forma de rebelión que la gorda toma en cuenta es negar la realidad, escapar de las contradicciones mediante un vuelo que no es tal, que sólo es una solitaria e infértil entremirada evocadora, una descarga orgásmica en el fondo masturbatoria. El orden del padre es falso, pero la forma de liberarse en el autoaniquilamiento, en el abandono pasivo, es igualmente inauténtica.

El aliado de la niña es el Tío Gonzalo, que le da plata para comprar pasteles ("¡hasta que te dé puntada!"), y que también flota en un universo irreal, preso de la fantasía erótica y turbia de sus fotos pornográficas y de su nostalgia por un pasado falso. Tampoco puede controlar su cuerpo ("los tics que recorrían su cara eran más rápidos y agitados que de costumbre"). Asimismo la madre de la muchacha repite este esquema: a pesar de que su cuerpo es devorado por la celulitis, cuando "caía el crepúsculo... no lograba vencer la incitación de los aperitivos". Por lo demás, en las tres generaciones, tío, madre, hija, se presentan signos de un sexualismo malsano, que va unido a una huida de la realidad.

Frente a ellos está el médico, y su casa y sus anteojos, que brillan ordenadamente. El padre habla de viajes interplanetarios, de velocidades supersónicas y del año dos mil en que "habría modos de cambiar el cuerpo humano..." El también, entonces, "inflado de satisfacción", se dedica a la fantasía, al vuelo imaginario, mientras en su propio hogar el cuerpo humano prosigue su inalterable descomposición y el vuelo se hunde impracticable. Puede pronosticar las características técnicas del futuro, trazar programas civilizadores, pero no puede impedir que su familia se sumerja en el consuelo irónico de una alimentación desmesurada y ruinosa, un sensualismo desviado e incierto, formas de una rebelión a medias que han surgido precisamente como un modo de desengancharse de esa "red metálica" racional, esa frialdad antiséptica, puritana, de máquina. Sus mujeres se entregan a una ensoñación tan irreal y castradora como la suya.

Volar, entonces, no significa liberarse, ya que las altas aves de los deseos se estrellan contra las paredes interiores de la mente, contra las murallas exteriores de la sociedad que aprisiona y tuerce, una sociedad ella misma ciega e incapaz. Como en casi todos los cuentos de Edwards, los personajes están detenidos entre la anormalidad desordenada (y a penas, y a ratos, mágica) de lo personal y el orden antihumano de las figuras autoritarias y sociales.

La subida del protagonista en *El Ciclista del San Cristóbal* implica, en cambio, una verdadera catarsis, una victoria sobre las fuerzas de la muerte y de la enfermedad. Desde el comienzo, el personaje se debate entre el encierro ("mi madre estaba enferma en una pieza que no sería más grande que un closet") y la posibilidad de una "prueba de ascensión" (prueba de hombría), de ganar una carrera de ciclismo. Afiebrado, sin haber dormido, transgrediendo las racionales recomendaciones del entrenador, logra subir el cerro, batallando contra las limitaciones de su propio cuerpo y —paralelamente— luchando contra la muerte de su madre. De las mismas fuerzas de lo circunstancial, de la galaxia entera que le pesa encima, de los límites de su propio inútil pulmón, va a sacar la energía para vencer<sup>2</sup>. Unas horas antes de la carrera le adviene

<sup>2</sup>"iba a ganarla contra el entrenador... contra mis propios compañeros de equipo, contra mi padre, contra mis compañeros de colegio y mis profesores, contra mis mismos huesos, mi cabeza, mi vientre, mi disolución, contra mi muerte y la de mi madre, contra el presidente de la república, contra Rusia y Estados Unidos, contra las abejas, los peces, los pájaros, el polen de las flores, iba a ganarla contra la galaxia".

una visión apocalíptica, en que la muerte toma la apariencia de un huracán. Todo se resuelve y revuelve en imágenes de caída ("los edificios de la Avenida Bulnes en cualquier momento podían caerse muertos") o de subida devastadora, energía desordenándose absurda ("todos derribados por las nubes, todos estrellados contra los planetas"), una tierra desolada en que el aire que sopla no desancla de verdad al hombre, sino que lo descoyunta. Contra ese viento cósmico, el joven dispone únicamente de sí mismo, de su cuerpo desnudo, de su barbarie, de la posibilidad de soñarse un viento él mismo, de convertir su corazón en el cosmos entero, vamos subiendo, seremos un huracán humano. Por eso su carrera es contra toda la galaxia, se postula como una necesidad de trascender la condición humana misma. En efecto, al encumbrarse en su bicicleta, le empieza a faltar aire ("porqué el espacio se arrumaba sobre los techos de Santiago, aplastante"), se enfrenta a la traición de su corazón que "le hacía asco a la empinada", se convierte en soga y sucumbimiento. El huracán se ha instalado solapadamente en sus nervios y pies, sopla contra él, y nuevamente la destrucción se concibe en términos de derrumbe y vacío: "para que todo Santiago no se lanzase a flotar y me ahogara llevándome alto y luego me precipitara, astillándome la cabeza contra una calle empedrada, sobre basureros llenos de gatos, sobre esquinas canallas". Pero el ciclista no cae, como lo hizo la gorda. Su cuerpo fatigado, los instrumentos de la oscuridad y la nada, la falta de oxígeno, son las idénticas herramientas con las cuales él vence a la muerte, saca fuerzas para tener una visión mística ("el último momento de claridad: una certeza sin juicio, intraducible"), para llegar a vislumbrar la soledad responsable y solidaria de su yo, "moviéndome inmóvil", para dar el salto ontológico y alcanzar el cielo, para convertirse en ave ("las cadenas cantaron, el manubrio se fue volando como una cabeza de pájaro, agudo contra el cielo"). Acepta, acepta el viento como suyo, administra el aire y la muerte, se *vuela* la cobardía ("ahora el viento que yo iba inventando (el espacio estaba sereno y transparente) me removía la tierra de las pupilas"), se ha hecho entusiasta en sus "dedos ángeles pezuñas tentáculos, dedos garras bisturíes, dedos apocalípticos, dedos definitivos, dedos de mierda", es un "animal", una "bestia", una "fiera" y ha logrado volar, y volando ha salvado a su madre.

La visión mística que él tiene en la cumbre del cerro es así una

respuesta a la que él tuvo derrumbado en el suelo de la ciudad (esa presencia civilizada que busca exiliar al hombre natural). Su imaginación, como en el caso de la gorda, se alimenta de su enfermedad, de la rotación ineficaz del diafragma, pero —a diferencia de la niña— sirve para volar efectivamente, para despedazar en realidad la muerte. Sin ese "último momento de claridad", el personaje habría perdido la carrera, se habría caído, se le hubiera muerto la madre. Es el vuelo poético el que permite, finalmente, la unión de huracán y ciclista, como una forma de derrotar el silencio.

Pero en último término, el triunfo del ciclista se debe a que la *magia* existe en su mundo, tal como la taumaturgia es falsa, ilusoria, fotografiabile, meramente mental, en el de Edwards. Al destruir la muerte en su propio pecho, el joven destroza la enfermedad en el cuerpo de su madre. Hay una ligazón comprobable, reveladora, entre ambas dimensiones. Es lo maravilloso americano.

En efecto, podemos advertir que se cumplen en el cuento una serie de características que acercan al protagonista a un *chamán*. Algunas de las categorías que Mircea Eliade<sup>3</sup> ha distinguido coinciden con el viaje del ciclista:

- a) El chamán sube una montaña o vuela;
- b) Este vuelo imita a los pájaros;
- c) Se realiza para sanar a una persona enferma;
- d) Se monta un caballo, generalmente uno fingido, de madera u otro material ("hobby-horse");
- e) Se suspenden las categorías de espacio y de tiempo para poder ubicarse asombrosa y ritualmente en el centro mismo del universo, para reintegrarse a lo divino y al paraíso perdido, esa época en que los hombres siempre volaban y se comunicaban fácilmente con los dioses;
- f) Simultáneamente se accede a una visión estática, que corresponde a una revelación de la propia muerte, y
- g) Es un rito que incluye una mutación ontológica, una regeneración del ser, al comunicarse con el cielo.

El cumplimiento pleno de estas cualidades acentúan el trasfondo mágico, de viaje cósmico, del relato. Además se explica de este modo un fenómeno extraño que aparece al principio del

<sup>3</sup>Mircea Eliade, *Myths, Dreams, and Mysteries*, New York, Harper, 1967 (la edición de Gallimard, que no tengo, es de 1957), especialmente el capítulo quinto, "Simbolismos de ascensión y 'soñar despierto'", págs. 99-122, y del mismo autor, *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1960.

cuento: el ciclista pone sus manos al fuego y no se quema, otra condición del chamán<sup>4</sup>. A esto se agrega el hecho de que a veces, para producir el trance, es necesario afiebrar al que ha de volar. También se puede observar que el vuelo del protagonista se realiza de acuerdo con una de las ideas míticas fundadoras; se vuela con los pies, según ha establecido Bachelard<sup>5</sup>, y el ciclista-chamán ve en sus talones (de Mercurio) y sus dedos los resortes del encumbramiento ("que me venía desde las plantas llenando de sangre linda y bulliciosa"), el modo de superar la contingencia y fragmentación de un mundo que ha olvidado el paraíso, que no sabe dónde se halla el centro desde el cual todo pudiera volver a ordenarse maravillosa y limpiamente.

Nicolás Rosa ha notado, en un excelente artículo, que Skármeta tiene "un verdadero complejo de levitación... El anhelo de vuelo está correlativamente significado por una predisposición místico-erótica que lo equivale con toda precisión"; y ha sugerido de paso de qué manera esto se liga con "la imaginería de la mística española"<sup>6</sup>. Es evidente que este correlato, especialmente con San Juan de la Cruz, cuyo epígrafe encabeza "El Ciclista", tiene por lo tanto raíces más profundas y primitivas. La idea de que "abatirse tanto, tanto" lleva a estar "tan alto, tan alto", inunda y configura todo lo narrado: "y yo iba subiendo y subiendo y bajando y bajando". Todo en el cuento es subida y simultáneamente bajada: mientras un pedal se levanta, el otro va bajando; lo mismo sucede con los pies del protagonista y el viaje entero en el cerro; la fiebre levita y luego baja; el huracán sube y derrumba; la cuchara de la madre también; el muchacho baja hacia el fondo de la muerte, sube hacia el cielo céntrico de la resurrección. Todos los movimientos, como los pedales mismos, se cancelan o se implican entre sí. A cada forma descendente corresponde una dirección ascendente, Y

"el dominio del fuego, la insensibilidad al calor y, por lo tanto, el 'calor místico' que hace soportable tanto el frío extremo como el ardor de las ascuas, son virtudes mágico-místicas que, acompañadas de otras cualidades no menos prestigiosas (ascensión, vuelo mágico, etc.) manifiestan, en forma inequívoca, que el chamán ha rebasado la condición humana y que comparte ya la condición de los 'espíritus'". Eliade, *El Chamanismo*, pág. 265. También hace hincapié en que hay que sufrir para iniciarse.

<sup>5</sup>Gaston Bachelard, *El aire y los sueños, ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958. Aunque me ha servido todo el libro, véase especialmente págs. 40-46 para "volar con los pies".

<sup>6</sup>Nicolás Rosa, "La felicidad de la letra", en *Los Libros*, oct., 1969, págs. 12-13.

esto lleva a la inmovilidad moviente; conduce a la identificación con la rotante inmensidad del universo-corazón, a conciliarse, guiñando el ojo, con la naturaleza de lo real. De ahí que la frase "qué iba a hacerle" que traspasa todas las narraciones de Skármeta sea una resultante de esta posibilidad de amalgamarse voluntariamente al movimiento —enfermizo y glorioso— del todo, que incluye muerte y vida aceptadas como categorías coexistentes. Se justifica así ir en la dirección que de todos modos (aun con ironía) se habría tomado. Para elevarse es necesario hundirse en lo mortal, tener las alas de barro, integrarse con la dialéctica antagónica del cosmos. Y estas son las leyes del lenguaje mismo del autor, el "ritmo respiratorio"<sup>7</sup> de su estilo, como se verá después.

En la mayoría de los cuentos de Skármeta se repiten las características de este relato (presencia de un momento mágico, necesidad de *subir* para alcanzarlo, muerte ritual para reencarnarse y revivir, derrota de la infección y la madurez), pero es en "Una Vuelta en el Aire" donde toma rasgos muy específicos e iluminadores.

Afirmo esto, porque aquí también se alza un chamán, pero no se trata del muchacho, sino de la madre. El joven protagonista vivió en el pasado todos los signos negativos: enfermedad, hambre, soledad, ignorancia, en un país lejano, que no comprende y que nada tiene que ver consigo, perdido en un invierno donde los barcos naufragan, donde el sol palidece hasta menoscabarse ("ese sol era muy poco para tanta gente, no se prodigaba como una estrella para mortales, se iba haciendo polvo en la caída" y "los chicos norteamericanos... perseguían ese poco de sol como lagartos"), donde reina lo que se arrastra ("yo quería sacarme la alucinación que me succionaba como una víbora enferma") y los pájaros, junto con los demás, sugieren caída ("los pájaros caían tan verticales en el aire de la costa"; "cada cierto tiempo se detenía a oír los pájaros..., a esperar un milagro"; "un canario enloquecido"; "no se veía ningún pájaro volando, ni nada verde, ni gente sin corbata"), el aire mismo se contagia y se machuca ("el aire suavemente enfermo, levemente ebrio"). Es el país de los muertos, donde todo indica una dirección infernal, hacia abajo ("como si mi pelo sucio endurecido sobre las sienes me aplastara contra el suelo"; "la gran lejanía de las carnes, el peso de los brazos").

Pero estas expresiones de sofocamiento y descanso se dan pri-

<sup>7</sup>Rosa, *op. cit.*, pág. 12. Estudia la prosa como un vuelo.

mordialmente en dos ámbitos: el protagonista es un *exiliado*, sobrevive lejos de su tierra natal, ha perdido su patria, y en forma paralela ha perdido su *nombre*, se ha afantasmado, ha extraviado su alma y el silencio lo aplasta aterrador. Se repite una y otra vez esta imagen de la incapacidad verbal. En esa nación se habla "en un idioma que empezaba a no entender"; "sabiendo positivamente que iba a fracasar, que no sabría jamás mi nombre"; "este silencio que se me infla como una peste, que es un mal absceso, un abismo"; "yo no sabía lo que era un bautismo, no sabía que el cuerpo era capaz de extenderse como un planeta, no entendía que existiera otra manera de vivir". Es más terrible esta callada inconciencia si se toma en cuenta que se trata de un escritor.

Sin embargo, el protagonista narra ese mundo como pasado, algo definitivamente superado. Cuando se abre el relato (y se cierra), él está de nuevo en Chile (esta tierra "de montañas altas, de mucho sol, por todas partes hay pájaros"), ha conseguido una mujer fabulosa (la Rucia), en vez de hambre acentúa "el declive a la chicha", y ha logrado una eficacia poética envidiable, que puede comunicar esa residencia entre los muertos, es decir, el silencio ya no persiste, conoce su nombre, sabe subir palabras.

Pero ¿cómo se efectuó el salto entre estos dos seres, dos rostros, estos dos tiempos de un mismo hombre? ¿Cómo se verificó esta transformación que habrá que calificar de mágica? ¿Cuál fue la experiencia que determinó el cambio de perspectiva lingüística y vital? ¿Cómo viaja de ese momento en que "aún no cantaba, ignoraba mi nombre, no me merecía la cintura de mi amante" a la literatura y el sexo plenos, la fertilidad de ángeles y madera que sube y polvo que se despide?

En definitiva, el joven ha sido salvado por un chamán, una poeta (Gabriela Mistral) que hace de madre suya y muere para otorgarle vida. Y al final, esta mujer *vuela*, se eleva mágicamente y retorna a América, devolviendo al muchacho a su patria, para que se redescubra a sí mismo y solidarice con todos los solitarios y explotados de su tierra. Al principio, el joven piensa utilizar a la anciana, irse alimentando corporalmente de ella y su extinción; pero en última instancia, todo su plan era un aprendizaje en la angustia y la falsa astucia. Ante el funeral de la poeta, rodeada de colorete y funcionarios y lo-que-hemos-perdido-para-siempre y lágrimas recetadas, frente a la muerte oficial y civilizada ("la vieja

estaba tan muerta como cualquiera”), el muchacho se da cuenta de que si ella no se eleva, él estará condenado eternamente al silencio y al ostracismo. Es esencial establecer “un contacto, un cortocircuito, una fundición, un acto de amalgama, de ligazón, de explosión, con esa mujer...; necesitaba repletar mi carne con su voz, necesitaba un fundamento”. Y en ese momento de alejamiento enajenado, ocurren tres cosas a la vez: la bandera chilena que él había comprado para ella empieza a hincharse (“vi el sarcófago de mi muerta, amante, inflando la bandera..., que se le ensanchaba en la cintura como una falda de huasa, como un vuelo de enaguas en un rodeo”); el narrador comienza a reírse (y la risa es el viento en el hombre, ¿no es cierto, Antonio?); sopla el viento de Nueva York. Y las tres manifestaciones del movimiento posibilitan, anticipan, se fundan, en el hecho de que la vate se pone a volar: “y mi muerta... se levantaba como un toro que no muere” y “tu muerta echó a volar por América”. Así, el vuelo de la madre coincide con la revelación imaginativa del hijo, y ambas experiencias vuelven a crear la patria. Se ha efectuado la regeneración: ella lo ha redimido a él, y al rescatarlo ha logrado sobrevivir, aunque sea poéticamente. El vuelo mágico de ella se transforma en vuelo narrativo de él; y su acto de creación lingüística funda la necesidad de que ella se remonte, se haga aire.

La figura de la poeta está esbozada como una *machi* araucana (“que sólo le faltaban las cáscaras de papa sobre las sienes para ser una machi”), la forma patria de lo chamánico. Justamente este chamán femenino vuela por los aires, sube, simula la muerte, resuscita, para salvar a un alma extraviada<sup>8</sup>. Pero las similitudes van más allá de esto. Alfred Métraux ha observado que los malos espíritus que han secuestrado el alma vienen del norte<sup>9</sup>, que cada machi tiene su bandera<sup>10</sup>, que no son seres sexualmente integrados (se discute la posibilidad de lesbianismo), que se asocian con la flor del *copihue* (mencionado varias veces en el relato de Skármeta) y el uso del sagrado número siete, cifra mística para los chamanes

<sup>8</sup>Eliade, *El chamanismo*, pág. 239 y pág. 259.

<sup>9</sup>Alfred Métraux, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Gallimard, París, 1967. Véase el capítulo vii, “le chamanisme araucan”, págs. 179-235. Escribe, en la pág. 204: “La Nord est une région funeste, car c'est de là que viennent les mauvais esprits”.

<sup>10</sup>“Chaque machi a sa bannière, souvent aux couleurs argentines ou chiliennes, qu'elle plante fièrement devant sa hutte ou devant la maison où elle procède à un traitement médical.” Métraux, *op. cit.*, pág. 191.

("los siete pueblos por debajo se le acigüeñaban a la cordillera madre"). También es interesante que la ceremonia de iniciación de un nuevo machi se lleva a cabo con chicha y danzas, y que es precisamente este licor y la cueca lo que predomina en la narración del ser regenerado y reintegrado a su tierra, como si él fuera el continuador de la labor poética y mágica de la madre, el sol-pájaro-montaña, Osiris, que vuelve a subir, la primavera que surge su curso para volver a morir, el aprendizaje de eso que sabía ya la carne de la vieja, "ser naranja, paloma, miga, para las aves que se le epifanizaban en el regazo".

Puede advertirse un extraño paralelismo de este cuento con "Los Zulúes", de Edwards, donde el Chico es un ser agónico, hambriento, incoherente, exiliado en Nueva York, y que vuelve también a su patria para intentar sanarse. Y antes de retornar, tiene una experiencia mítica, originaria, el encuentro con una máscara primitiva, africana, que representa el eterno principio femenino (varias veces se enfatiza esta peculiaridad), y que es parte de un destino familiar, un dictado ancestral. Así, se repite la estructura exterior, de fábula, de "Una Vuelta en el Aire". Pero en el relato de Edwards, sólo hay un lento suicidio, y ninguna resurrección: la curación (de la dolencia) no se realiza por la palabra, sino por la medicina, y nuevamente la civilización hospitalaria (como en "Régimen para adelgazar") es incapaz de salvar al hombre de su propio cuerpo, del deleite de su disolución. En vez del remedio de la machi, que surte efecto por factores mágicos, vuelo, creación, palabra, que recosmifica América autóctona, existe la máscara, el otro rostro del origen, el terror de las tinieblas, la muerte que también se expresa mágicamente, anticipando la inercia final, "una máscara blanca, ciega, cuya mirada hueca, vuelta hacia el interior, le mostraba con clarividencia implacable, exacta, ni siquiera cruel, su fin próximo". El delirio del protagonista no es un aliado de la vida, sino de la agonía: por mucho que trate de huir de esa premonición, la máscara le dará alcance, brotará en él con lanzas penetrándolo a través de la imaginación ebria y la lúcida neblina del alcohol. En verdad, su entrega al vino ha sido un medio para destruir en sí mismo un orden social interiorizado, para romper con su familia y autocastigarse, una forma de escapar del eterno principio femenino que lo quiere succionar. Por eso, cuando sana momentáneamente, pasa a ser un ciudadano responsable, con ho-

nor, se integra al orden vigente, recibe el respeto de su madre. Pero la condena es inapelable, el anhelo de la propia ruina demasiado ancho y arcaico, la barbarie está representada por una máscara que es un órgano de expiación y venganza cósmicas. Se narra una caída, y no una levitación: el sigiloso desgaste del cuerpo, y la evolución de su vida desde la coherencia verbal, avanzando hacia la tartamudez, ese momento en que "las palabras se le enredaban en la lengua, en sus resquicios traidores", hasta el silencio total (los parroquianos "suspendían por un instante sus risotadas y sus conversaciones" ante la muerte) con que termina el cuento, un desarrollo que invierte "Una Vuelta en el Aire" y toda la visión skarmetiana. Lo maravilloso se engarfia en el hombre para que éste anticipe iluminadoramente su propia nadificación pausada, y todo acto de rebeldía, de escape, es una mera postergación de un sino inmisericorde: es la venganza de la mujer frente a quien destruye el orden, la figura de la madre, la señora de la pensión, las damas inalcanzables que el Chico deseaba para sí, emborrachándose para poder abordarlas. Lo que reina en el relato no es el pájaro sino el muro, la máscara como la pared horrenda del rostro, símbolo de la incomunicación absoluta.

Esta presencia de lo femenino es fundamental. Para Skármeta el sexo es regeneración, nacimiento, implica siempre otro ser humano, se une a las facultades imaginativas y estéticas del hombre ("Basketball", "La Cenicienta"). Es posible lo eterno: un vuelo infinito, una expansión del yo y del globo, una dirección hacia arriba. Para Edwards, el sexo lleva a la soledad, la génesis es casi un acto de autoinseminación. La mujer es la que mantiene el orden frente a los desbordes masculinos, y lo eterno es una muralla sin fin, que se recorre cansadamente, sin encontrar una ventana, pero sí muchas grietas, algo sólido, impenetrable pero derruyéndose, una cadena de seres que se reproducen para morir y ser defecados ("El Orden de las Familias"<sup>11</sup>). Desde su infancia, el hombre se encuentra con la restricción, las normas, lo reglamentario, en la familia y en la religión. Para Skármeta, lo religioso público es algo del cual se siente libre el escritor, para utilizarlo burlescamente ("Pa-

<sup>11</sup>No he analizado aquí el mejor cuento de Edwards, "El orden de las familias", por haberlo hecho en "Temas y problemas de la narrativa chilena actual", por publicarse en el volumen *Chile Hoy* (Siglo XXI, México, 1970), y porque el ensayo que antecede a la edición de universitaria de *Temas y Variaciones* escrito por Enrique Lihn cumple magníficamente con tal propósito. Aprovecho para manifestar mi deuda con este prólogo, lo mejor que se ha hecho sobre Edwards.

jarraco", "Al Trote", "Final del Tango"), y la religión personal, mística, de unión cósmica y revelaciones apocalípticas, es una experiencia que salva al individuo, lo mágico americano que se instala en cada ciclista y poeta. El personaje de Edwards no puede escaparse de la religión oficial, y si lo hace, caerá en el desorden del primitivismo, la barbarie que lo devora junto con el vino.

Al no haber un orden mágico benévolo en el universo, el personaje recae hacia la bruma de su conciencia, que le sirve tanto para oscurecer las líneas rígidas, ostentosamente claras, del orden cotidiano-burgués, como para olvidar que no ha logrado de veras escapar de esa atmósfera castradora. Esta niebla, omnipresente, se conecta con la idea de que la fantasía es infértil, pasiva, enclaustrada. La oscuridad no engendra milagros, los arquetipos que se repiten no son el nacimiento del sol, el buen natural, la aventura dionisiaca, el génesis: son los mitos del incesto y la muerte, la expulsión del paraíso y la caída a los infiernos, la venganza de la comunidad ante el desvío y el desvarío. Se mira mágicamente hacia el pasado, pero sólo persiste la esterilidad pálida de una nostalgia, la obsesión por retornar a la infancia, la destrucción, aunque se retorne o no a ese jardín fetal. Los cuentos de Edwards terminan en el acto de dormir, de hacerse inerte. Los de Skármeta dan preferencia a la función digestiva, la subida y bajada de los dientes, el movimiento que continúa más allá de la boca y compromete a todo el cuerpo.

Precisamente, uno de los únicos pájaros que aparecen en Edwards es un gallo, que no deja dormir al protagonista en "La Experiencia"<sup>12</sup>. Pero el personaje tendrá que matar al gallo para poder neutralizarse, para decidir que su vida es un fracaso, para refugiarse con su madre. El gallo es el símbolo del éxito sexual frente a su matrimonio frustrado; es ejemplo de vigor y naturaleza frente a su existencia deslavada, inestable; el gallo tiene una "voluntad odiosa de supervivencia" y el protagonista desea replegarse y perder la conciencia. Es aquí donde mejor puede verse cómo afecta a Edwards la imagen de volar. El sujeto, después de haber muerto al pájaro, sueña: "Túneles, escaleras, murciélagos, objetos húmedos, resbalosos, perdía pie, los escalones estaban podridos, travesaños podridos, agua y musgo sobre muros que no habían visto

<sup>12</sup> "Me sentí cansado y me invadió, me penetró hasta la última fibra, el deseo de dormir, quise tenderme a dormir durante horas interminables".

la luz, y empezaba a caer al pozo que se iba abriendo, era preciso mover los brazos, volar, pero la fatiga, de plomo, el abismo se aproximaba, me rodeaba, su cubierta negra, vertiginosamente, imposible aferrarse de algo sólido, las tablas podridas caían también, la superficie del muro, viscosa, las alas pesaban, chocaban en las paredes...". Todo gravita hacia abajo, aun aquellos elementos que oníricamente, según Freud, representan libertad (escalera, alas). El deseo de subir que tiene el hombre no ha desaparecido en Edwards, pero la caída y los muros son más fuertes: el vuelo es ilusorio, inútil, un murciélago en un acuario sin vidrio.

Por eso, imaginar el futuro, obtener una revelación mística, no puede transformar la realidad. En "La Experiencia", como en tantos otros cuentos, hay un personaje que sabe anticipar el futuro: pero el tiempo sólo reitera un único tono monocorde. El mago —como en "El fin del verano"— es superfluo frente a los vapores que neutralizan al protagonista. Y debido a eso no tiene sentido buscar la alucinación para salvarse, como lo hacen los personajes de Skármeta. Tener una percepción clarificadora del ser, es simplemente constatar la estructura férrea, ancestral e invariable de la realidad. Conocer no es cambiar, es percatarse. Anticipar no es crear el futuro, es acatarlo.

Son innumerables los locos que deambulan por las páginas de Edwards, a veces pasajeraamente ("Después de la procesión"), en otras ocasiones como espectadores o telón de fondo ("Los domingos en el hospicio"), pero por lo general como estructurantes ambiguos del relato ("La Visita de los peces", "Los Zulúes", "Griselda", "Adiós Luisa", "La Jaula de los monos"). Es otra manera de romper con el mundo, refugiándose en la personalidad herida y rechazando las contradicciones dolorosas. Lo imaginario es una enfermedad, entonces, no logra inseminar lo real, no conduce al centro de nada. Es una enajenación más intensa de un hombre ya de por sí enajenado. Indica lo que falta en el mundo, patentiza algunos deseos inconfesables del protagonista, pero no puede libertarlo, porque se desarrolla al margen de una realidad o se dedica a repetir alucinadamente lo que el mundo ya es, un engranaje de muros y rostros ilegibles, y no puede salvar la distancia o variar la interrelación entre micro y macrocosmos. Es una fuerza desordenadora en un mundo falsamente ordenado, y su compañero es el borracho, y no el chamán. De manera que la esterilidad de lo

imaginario es sólo el trasunto de la frustrante raigambre de la vida toda. Resulta sintomático que tanto el loco como el ser absolutamente cuerdo, aquel que ha negado el desarreglo visionario para calzar en la estructura vigente, terminen en la pasividad destructora, en la inautenticidad, son dos modos congruentes de afirmar de nuevo el orden de las familias y el peso de la noche. Muchas veces estos seres "normales" han tenido una visión o un sueño o —como en el caso de "Adiós Luisa"— una posibilidad muy otra, y la han rehusado. La demencia y lo convencional son intercambiables, en el fondo idénticos.

Este desorden de rompecabezas, en que cualquier elemento puede variar su posición sin influir en la totalidad, esta interdeterminación de los estados de ánimo de los personajes o de diferentes sectores de la vida de un mismo ser, esta evolución persistente y reiterada hacia lo inevitable mismo, sea cual sea la perspectiva que se adopte, redundante en la fragmentación temporal en la obra de Edwards, que además aumenta a medida que el escritor madura, como si él mismo sacara las consecuencias de su propia postura inicial ante lo circundante ("Rosaura", por ejemplo, publicado en 1961). Por lo demás, el resquebramiento físico del mundo, la escisión de la personalidad, la incapacidad del hombre para decidirse, su ambigua semirrebeldía en contra de un mundo (una mujer, una madre) que odia-ama, que todavía lo controla íntimamente, necesita un quiebre temporal, porque es el *tiempo*, el movimiento constante e iterativo entre diversas secuencias de una misma transcurriencia, lo que posibilita y fundamenta esta destrucción, cuyas semillas estaban presentes desde siempre, es el tiempo quien fuerza al personaje a darse cuenta de la derrota de lo mágico, el tiempo que lleva a construir fantasías y evocaciones inútiles para ser derrotado.

Tal como la intensificación del vuelo, único, turbulento, arrollador, es un factor estilístico-temporal en Skármeta, así también la visión del espacio físico como enmurallado, la borrachera como imaginación, la cara como máscara, se traduce en la coerción de las palabras, su frenado y tirante mordisqueo, y en el esculpimiento del tiempo en bloques. Se presenta como una serie de murallas que abruptan y cortan toda posibilidad de respirar, de comunicarse, que obstaculizan el despegue y la explosión centralizadores. Los tiempos —pasado, presente, futuro— se desmoronan y vuelven a

solidificarse en torno a sí mismos, encarcelando al protagonista. Cada secuencia se cierra fetalmente sobre sí misma, se acalambra y se duerme, imitando así el relato como una totalidad, que se enrosca como un fragmento que no puede abrirse, estelarmente, hacia la luz, como los cuentos de Skármeta. Cada secuencia temporal comenta irónicamente al otro, pero no hay interpretación. El fracaso actual, años después, está determinado por ese momento del pasado en que el personaje creía estar viviendo el paraíso ("El orden de las familias", "La jaula de los monos", "Después de la procesión"), y a su vez lo condiciona y lo implica desde la inevitabilidad. Lo real es una serie de cajas que se contienen unas a otras, el enfrentamiento por (segunda, enésima) vez a las limitaciones de la mínima rebeldía. Todo en Edwards manifiesta una única imagen profunda que domina estructuralmente el modo de ver el mundo<sup>13</sup>.

La forma en que Skármeta concibe el tiempo es totalmente diversa. Se enfoca un período único, delimitado, que crece como el personaje mismo, que se desenvuelve de manera rectilínea y continua, y en que la duración es mínima y la intensidad máxima. El eje temporal se centraliza en torno a la experiencia transformadora que cada personaje siente; la dispersión terminaría por disipar y hacer imposible la "certeza sin juicio" que fundamenta el relato entero. Se *evoluciona* desde el encierro y la soledad hasta la explosión y el vuelo, y el ritmo de la única secuencia de minutos galopantes participa en esta tarea. En estos relatos, se presentan seres que viven bajo circunstancias adversas, donde todo parecería incapacitar al personaje para elevarse, y que sin embargo (¡y con embargo!) no logra destrozar al joven, que pasa por un *rito* iniciático, un bautismo, que muchas veces toma la forma de convertirse (o desearlo) en pájaro, un viaje o pasaje ascendiente hacia otra dimensión, una que confirma la personalidad del individuo y que —con la sola excepción de "Una vuelta en el aire"— no conlleva el significado de variación interior, y que siempre se realiza por un salto y no por una evolución lenta de la personalidad ("A las arenas", "Relaciones públicas", "Pajarraco", "Nupcias", "El joven con el cuento", "Días azules para un ancla", "Basketball",

<sup>13</sup>Este tipo de fragmentación temporal se encuentra en otros autores, por ejemplo, en Vargas Llosa, pero está inserto en otro contexto y unido a otra imagen: las sucesivas paredes forman parte de un río, de un movimiento avasallador, energía que no existe en Edwards.

y hasta "Mira dónde va el lobo"). El rito, la revelación, el pasaje, son acontecimientos únicos, míticos, y exigen una concepción temporal duradera y causal. Pero para entender de qué manera este vuelo físico, chamánico, que desbarata las fuerzas del mal, funda el universo formal-poético mismo, es necesario ver que se trata también de un viaje desde el silencio hacia el verbo, es decir, es también la historia de cómo se escribió este cuento que se lee, de cómo el narrador llegó a desabrochar su garganta y sus dientes y las alas de sus sílabas.

En cada relato esa iluminación mística, que devela el misterio de las cosas opacas, funda la posibilidad de derrotar el silencio además de descalabrar la soledad: es un supremo instante de *comunicación*. En "El Ciclista", como en todos los cuentos, hay un momento sin sonidos: "pero mis palabras ondulaban entre sien y sien, entre los dientes de arriba y los de abajo, entre la saliva y las carótidas. Mis palabras eran un perfecto círculo de carne: yo jamás había dicho nada. Nunca había conversado con nadie sobre la tierra". Y ese mismo silencio le entra a mamá. La subida del cerro es así el encuentro de un *ars poética*, la posibilidad de hablar, ascender hacia la palabra. Así, en "Una vuelta en el aire", se traza la génesis de un poeta, el movimiento desde la pústula del silencio hasta la condición y el modo en que sabe narrar la destrucción de esa plaga y ese desamparo. Son muchos los relatos en que se plantea el problema de la comunicación entre un hombre y una mujer (a veces entre dos hombres), y en varios de éstos la pareja está dividida por hablar distintos idiomas. Cuando se logra conversar (generalmente con intercambio del español e inglés) el momento toma características celestiales: "el momento de la llegada de los ángeles" ("La cenicienta en San Francisco"), "y entonces como si un montón de ángeles benevolentes hubiesen oído la oración" ("Nupcias") o el sentido milagroso de la comprensión mutua en "A las arenas". Así, para derretir "el tren subterráneo, el tren gusano, el tren templo, el tren muerte, el tren holocausto", todo lo que se arrastra, el mundo de Edwards, se debe encontrar un lenguaje y justamente para hallarlo, para serlo, es necesario pasar por esa ceremonia transmutadora, como ocurre en "Relaciones Públicas", un renacimiento que prepara siempre para lo sexual, otra forma de contactarse. Así, el momento de iluminación es el hallazgo de un lenguaje, comunicarse es desde ya cambiar el

universo, y la función expresiva se subleva y respira bajo una constelación mágica. Por eso, se puede afirmar que el relato mismo, entero, se narra desde esa experiencia reveladora, el estilo del yo que escribe es el resultado de haber pasado por un momento esencial, en que ha quedado de manifiesto el asombroso carácter del todo. La iluminación que centraliza el acto poético formalmente y que consigue el protagonista, irradia consecuencias para el modo en que se narra: el cuento mismo está pensado como una radical apertura del mundo para el lector, como el deseo de hacerlo copartícipe, para que vuele por medio de un nuevo lenguaje. La narración misma repite en círculos mayores el alucinado aullido del protagonista, y su función es exorcizar, hechizar, la misma dimensión mágica y desvirgadora de todo acto supremo y valiente de conocimiento. Ni es casual que los recursos audaces se intensifiquen desfachatadamente cuando se narra el exacto momento del rito iniciático, ya que ese instante es efectivamente culminación y fuente del acto poético, quintaesencia de lo que es narrado en su conjunto, aquello que da sentido y coherencia al todo<sup>14</sup>.

"Basketball" es donde más claramente puede observarse esta estructura: cómo se hizo escritor el que narra, cómo se escribió el cuento que estamos leyendo. La capacidad mágica para jugar a la pelota y encestarla como un pájaro ("y salía disparando mi pájaro, mi alondra, mi palomita de mierda", la pelota como "un plumaje"), hacerla volar, se trocará en la potencia sexual (el cuero y el pájaro son palabras polisémicas) y en la elevación literaria. El juego no es únicamente una sublimación sexual, es también una sublimación verbal: "y yo no tenía vocabulario, una pura peste inflada de silencio, pura sinopsis", "alguien había metido ese silencio en la mañana", "y fui pujando las palabras, aunque estuviera tan mudo, tan certeramente de incógnito en el planeta", "pero las palabras me hinchaban el cuello y el diafragma, le faltaba algo

"Si tuviéramos lugar, podríamos también ir deduciendo de esta actitud central algunas de las peculiares características del estilo de Skármeta: lo paradójico, el uso de la contradicción en un continuo sube-y-baja que hurguetea, la imagen aparentemente fuera de contexto, las categorías de la ironía y de lo coloquial acercando y alejando el objeto dramáticamente frente a una posibilidad de volatilizarlo, la desacralización de los medios masivos de comunicación, la crítica de lo estereotipado y su simultánea aceptación, el juego de varios idiomas, la presencia de un interlocutor pensado como presente físicamente, las distintas formas en que las palabras imitan el vuelo. "Pajarraco" es el resultado del vuelo del ciclista, de las consecuencias lingüísticas de la revelación y la libertad obtenidas. Tal vez esté ahí el futuro de Skármeta.

que las ordenara, alguien que presionara mi hocico para irlas modulando", "la malla inviolada en el espacio, sin viento, sin música, ni pájaros". Y la pareja no da "ni para una nota al margen de una novela". El se convertirá en escritor para incluir en el arte todo lo que es "pura sinopsis", todo lo que cabalga triste y alto debajo de las imágenes televisivas y de cine, todos los "como quien dice", los "y todo eso", los "qué le iba a hacer", todo lo desamparado y cotidianamente cultural. La iluminación patafísica (por qué no llamarla así) lo conduce a la necesidad de la expresión en el lenguaje: "no me quedaba otra cosa que ser escritor, qué crestas". Escribir es una forma de continuar el vuelo del protagonista, de permitir y fundar esa levitación. Son actos simultáneos.

Por eso resulta pertinente que ninguno de los personajes de Edwards sea un artista: son el testimonio de una vida sin magia, en que el lenguaje es un muro dado, vigente, el mismo idioma de la sociedad que oprime a los personajes. Alucinarse no es fundar otro planeta, no es ser el chamán de las palabras, sino perder la perspectiva observadora que puede representarnos el mundo tanto externo como subconsciente, que puede cumplir la función mostrativa y no-escatológica del lenguaje, y que permitirá, quien sabe, algún día, tal vez, cambiar el mundo. Es el conocimiento objetivo de la férrea realidad, trozo por trozo, el mundo y las palabras como algo otorgado, algo preestablecido de común acuerdo. Poetizar locamente las cosas, tener revelaciones, sólo puede conducir al aislamiento, a la irrealidad, a la parálisis. El mundo es una muralla, no un pájaro. Creer que es posible volar sin haber cambiado el todo es estar ciego. De ahí, la cautela, la contención, lo normativo. Hay misterios, sí, pero se han de expresar con el perfil de vocablos aparentemente claros.

Puede notarse, entonces, detrás del subterráneo (o alado) diálogo de Skármeta y Edwards varios de los problemas culturales interesantes de nuestro tiempo, dos de las visiones que viviseccionan a Chile en este instante. Aunque son mundos excluyentes, es evidente que podría (tiene que) encontrarse un territorio común de mutua aproximación. ¿Qué le pasará a Skármeta cuando intente una novela y necesite la perspectiva temporal, el mundo de ajustes, prisiones, desencuentros psicológicos de que dispone Edwards, cuando ya no pueda reiterar el vuelo para elevar a los personajes de un peso que demanda una lucha lenta y tal vez infructuosa?

¿Cuándo ya, al ver a "los desolados animales por los resquicios de las construcciones grises de una patria a la que le cuesta tener nombre", no exista un muchacho "saltando a ver si le agarraba la pata a una paloma"? ¿Cuándo tenga que aburdelarse en una micro? ¿Y por qué la única novela de Edwards, *El Peso de la Noche*, es inferior a los cuentos? ¿Dónde está la explosión, la posibilidad que vemos todos los días de que la magia se desate, que la ironía abra ventanas y cunetee muecas? ¿Dónde están los mundos tan cerrados y tan abiertos que se encuentren en una imagen total, entrecruzada y portentosa? ¿El chamán se pondrá alguna vez una máscara? ¿Y si al acuario le metemos un cuete? ¿Hay una posible crisis del narrador, en los últimos cuentos, en los últimos espejos, una incapacidad para repetir el mismo punto de vista conocido? ¿Acaso ambas alternativas no presentan mundos esencialmente invariables, un personaje que reitera negativa o positivamente una única dimensión de su yo?

Como respuesta, habría que esperar esa novela.

Pero Skármeta contesta, y con él Edwards, y los dos están por fin de acuerdo: "¿Y qué pretendes, ¿Qué viva desnudo en el tejado?". Y yo me callo, otorgando.

Por ahora.