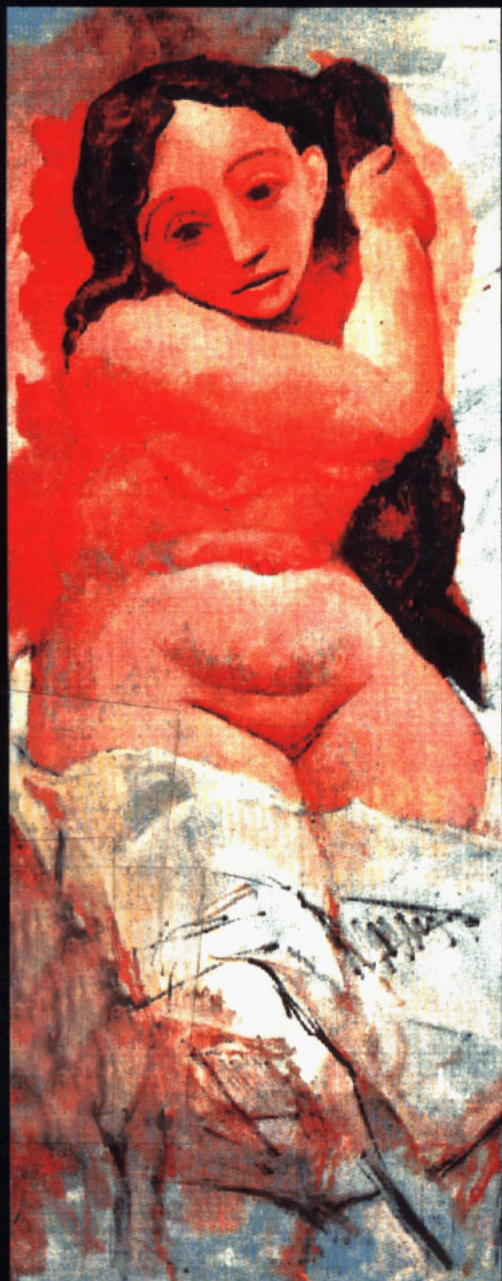


Skármeta, Una Narrativa De La Liberación

MONIQUE
LEMAITRE



pehuén



Monique Lemaître, de nacionalidad mexicana, obtuvo su doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh, el año 1974. Desde entonces ha realizado una intensa labor de investigación y docencia en diferentes universidades norteamericanas, al tiempo que dictado seminarios y asistido a numerosos congresos especializados en toda Latinoamérica.

Su profundo conocimiento de la literatura, asimismo, le han hecho publicar artículos en revistas y libros especializados. Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad del Norte de Illinois y éste es su primer libro editado en Chile, sumándose así a la contribución que muchas norteamericanas han hecho al conocimiento de nuestras letras. Ha publicado: *Octavio Paz: poesía y poética* (Universidad Autónoma de México, 1976); *Texturas: ensayos de crítica literaria* (Oasis, México, 1986).

SKARMETA, UNA NARRATIVA DE LA LIBERACION



© Monique Lemaitre
© Pehuén Editores, 1991
María Luisa Santander 537, Santiago
ISBN 956-16-0246-5
Inscripción N° 80.448

Edición al cuidado de María Magdalena Browne
Portada: "Mujer peinándose el cabello", óleo sobre tela
de Pablo Picasso; Contraportada: Estudio sobre el mismo cuadro.
Diseño de Marcela López O.
Composición y Diagramación: Cran Ltda.

Primera edición, septiembre de 1991

Impreso en los talleres de
Editorial Universitaria
San Francisco 454, Santiago

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

Monique Lemaître

**Skármeta,
una narrativa
de la liberación**



pehuén

Dejo aquí expresada mi honda gratitud
al Dr. Michael González,
Director del Centro de
Estudios Latinos y Latinoamericanos
de la Northern Illinois University por el permiso
semestral durante el cual el Centro me subvencionó para
poder redactar este texto.
Le agradezco también al Decano James Norris, del
College of Liberal Arts and Sciences,
de la misma Universidad,
por el apoyo económico sin el cual no
hubiera sido posible la publicación de este libro

M. L.

*A mi hermano Jean-Marie, al valor con el cual
decidió su irremediable muerte.*

Y siempre, a mis hijos Jean-Pierre y Francesco Gino.

A vos te hablo
a vos que te suben el rango de la miseria
cada vez que te sale otra tira guindando del pantalón
vos que sos marca mundial
en el récord de los ayunos
¡Qué cuarenta días!
¡y qué cuarenta noches!
A vos que se te asoma
curioso el calzoncillo nacido
por todo el roto del pantalón.

LEONEL RUGAMA *Como los santos*

Es la hora de partir, ¡Oh abandonado!

PABLO NERUDA *La canción desesperada*

O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer!

J. ARTHUR RIMBAUD *Le bateau ivre*

... Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant! ...

PAUL VALÉRY *Le cimetière marin*

Nota del Autor

Mi introducción a la obra de Antonio Skármeta fue la lectura de su novela basada en la insurrección del pueblo de León, Nicaragua, en contra del dictador Anastasio Somoza Debayle y apropiadamente titulada La insurrección. Fue para mí la revelación de un escritor de gran talento que me era totalmente desconocido. Acababa yo, en aquel entonces, de regresar de un viaje a Nicaragua y me impresionaron el realismo y la poesía con las cuales un escritor chileno había logrado plasmar la sencillez y el valor del protagonista de la novela, el pueblo de León. Muchas otras cosas me llamaron la atención.

La actitud feminista de las mujeres en la novela y su papel protagonista, el certero manejo de la dulce habla nicaragüense y del intertexto que hace resaltar nuestros lazos latinoamericanos; lazos que son puentes que encabalgan las artificiales fronteras.

Poco después de un Congreso sobre Literatura Chilena Actual, que tuvo lugar en la Universidad de Rice, en Houston, EEUU, y en el cual Antonio Skármeta era uno de los dos invitados de honor, empecé a leer algunos de sus cuentos y sus demás novelas con el propósito de escribir un artículo de fondo sobre los aspectos feministas de su obra. El artículo fue creciendo conforme iba yo descubriendo la obra de Skármeta hasta rebasar el tema original.

El resultado es este trabajo escrito, ante todo, para sumarme a los críticos y escritores que ya han contribuido a dar a conocer la obra de uno de los escritores latinoamericanos más importantes de su generación. Debido a los límites de este estudio y a un problema de accesibilidad, no me he ocupado de la producción teatral ni de la producción filmica de Antonio Skármeta, que merecería un trabajo aparte.

M. L.
Illinois, 1990

PRIMERA PARTE

**LA DIALECTICA GENERICA:
MASCULINO Y FEMENINO**

I

“Hombre con el clavel en la boca”

A treinta y cinco años de la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y a casi veinte de la aparición de *La política sexual* de Kate Millet, y a pesar de serios cuestionamientos sobre los logros y fracasos de las diversas tendencias feministas en vigor hoy día, la premisa fundamental de lo que aquí se entiende por feminismo sigue siendo la misma, a saber: que la liberación femenina es imposible sin la liberación masculina, liberación que a su vez conlleva un nuevo replanteamiento de la hasta ahora “conceptual y rígida (estructural) oposición de dos sexos biológicos.”¹ En América Latina, la crítica más seria al machismo que aún persiste en el seno mismo de nuestros núcleos de izquierda se ha venido dando, a partir del triunfo de la Revolución Cubana, desde el corazón mismo del feminismo marxista. Como trataré de demostrarlo, a través de un análisis de ciertas obras del escritor chileno Antonio Skármeta, la liberación femenina depende de una doble dialéctica. No solamente es indispensable que la mujer se convierta en un “devenir-mujer” (en el sentido del francés ‘devenir’ y del inglés ‘becoming’), sino que el hombre también tiene que “devenir-mujer”, o sea que debe participar desde dentro en esa dialéctica de “minoría”, siempre en movimiento, que conforma la liberación femenina.

En *Mille Plateaux*, volumen 2, de *Capitalisme et Schizophrénie*, Deleuze y Guattari establecen una diferencia fundamental entre

¹ Teresa de Laurentis: “The Technology of Gender”. *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 5.

* Las traducciones a las citas, a lo largo de todo el libro, corresponden a la autora.

una entidad 'molar' y una 'molecular'. Todos los devenires son moleculares y no basta nacer mujer para conquistar ese espacio de "devenir- mujer" que, como toda auténtica revolución, contradice cualquier noción de estaticidad, de inmovilidad. De acuerdo con los autores anteriormente mencionados, para que una mujer llegue verdaderamente a serlo, el hombre también tiene que participar, a nivel individual, en este proceso:

Todo lo que estamos diciendo es que esos aspectos indisociables del devenir-mujer deben comprenderse primero como una función de otra cosa: no la de imitar o asumir la forma femenina, sino la de emitir partículas que entran en la relación de movimiento y de reposo, o la zona de proximidad de una microfeminidad que, en otras palabras, produce en nosotros una mujer molecular. No queremos decir que una creación de este tipo sea la prerrogativa del hombre, sino por el contrario que la mujer en tanto que entidad molar *debe devenir-mujer* para que el hombre también devenga o pueda devenir-mujer.²

Esto no implica un concepto de bisexualidad sino más bien uno de dialéctica molecular que hace que el hombre solamente pueda entender, como miembro de una mayoría, el proceso de devenir-minoría (en nuestro caso mujer) una vez que el miembro de una minoría la haya plenamente asumido como tal, desencadenando así el proceso de liberación hacia la plena igualdad de todos los seres humanos, pero, paradójicamente, sin definirse, moviéndose entre los intersticios, creando una serie de intermezos formados por una dialéctica del movimiento y del reposo.

En "Hombre con el clavel en la boca"³ encontramos un perfecto ejemplo de un personaje, ideológicamente de izquierda, que no se ha planteado conscientemente el problema del machismo. Jorge está celebrando la primera noche vieja y el primer año nuevo de libertad

² Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2.*, Les Editions de Minuit, París, 1980. pp. 277-278. (Toda referencia a este estudio aparecerá en el texto como *Mille*..., p.x.).

³ Antonio Skármeta: "Hombre con el clavel en la boca". *No pasó nada y otros relatos*, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1985. (Toda referencia a este cuento aparecerá en el texto como "Hombre ..., p. x.>").

y socialismo en Portugal. Le dice a Carmen, la co-protagonista del relato, que estuvo preso un año y que su padre murió exiliado en Francia tras haberse fugado de la cárcel después de cinco años de prisión. El deseo que Carmen y Jorge sienten el uno por el otro y que, como todo deseo, es revolucionario en sí, estructura también la coreografía de este brevísimo, pero sutilísimo cuento-ballet sobre la primavera de las revoluciones.

Dentro del plano más amplio del proceso de liberación colectiva, en el cual alternan los momentos de euforia libertaria con otros más lentos de fin de fiesta, capaz de renacer una vez más a la vista del líder esperado, el narrador enfoca su relato con el hábil ojo de un director fílmico, sobre el micro-proceso de liberación individual de una pareja fortuita. Una de las constantes de la obra de Skármeta es precisamente lo consuetudinario de sus héroes y anti-héroes. Su tremenda carga simbólica no los convierte nunca en paradigmas o arquetipos pues su dimensión es siempre eminentemente humana, cotidiana, popular y aparentemente insignificante. Son héroes y heroínas, a pesar de sí mismos/mismas y se definen ante la fuerza avasalladora de la Historia por sus actos frente y dentro de ella. Actos muchas veces heroicos en su cotidianeidad, como si el o los narradores nos estuvieran diciendo al relatar la subjetividad de los personajes: "Se puede, todos podemos participar en el proceso revolucionario por más aparentemente insignificantes que parezcamos, simplemente porque nuestro proceso de liberación pone en relieve nuestra fundamental igualdad."

En "Hombre con el clavel en la boca" es el narrador quien abre el proceso del "devenir-mujer" al enfocar la subjetividad de Carmen⁴ y traducir para nosotros los lectores, la extrañeza que experimenta esta joven viuda chilena que huye de la dictadura de su país hacia Rumania con su pequeño hijo de cinco años, a quien ha dejado esa noche en el hotel al cuidado de la mucama. La desubicación que

⁴Ver Mieke Bal: *Femmes imaginaires*, Paris, Nizet, 1986, p. 77: "Le réseau subjectal d'un texte, c'est bien sa subjectivité, celle du texte, à laquelle d'autres textes — les métatextes — réagissent en construisant une autre subjectivité autour de la 'même' histoire. ('La red subyetal de un texto es definitivamente su subjetividad, la del texto, en relación a la cual otros textos — los metatextos — reaccionan construyendo otra subjetividad alrededor de la 'misma' historia')."

Carmen experimenta es aún más dramática por tratarse de una noche de celebración popular, de compañerismo sin barreras de clase, sexo, edad o color, después de más de cuatro décadas de años nuevos celebrados bajo la opresión fascista. El narrador nos dice que Carmen:

Se había sorprendido otra vez hija de las tensiones y formalidades que despreciaba, de la desconfianza, de la miseria de artificios en la cara, del egoísmo de inútiles dignidades. Pensó: "Igual caminaba desde la salida del colegio hasta la casa. Igual iba al cine los domingos. Todas caminábamos igual. Como si la soledad nos transformara en putas". ("Hombre...", pp. 103-104).

Lo que aquí llama la atención es que la descripción de Carmen, consciente de sí misma y consciente de que no ha logrado aún superar esa molestia, ese "malestar" (al que pienso que se refiere la cita de Fernando Pessoa que precede al cuento "Sinto ánsias, desejos/Más não com meu ser todo. Alguma coisa/No íntimo meu, alguma coisa ali/-Fría, pesada, muda-permanente.") que siente una mujer sola en un lugar público, territorio masculino desde tiempo inmemorial, no nos es dada por un narrador omnisciente, sino por un narrador que ha tenido que colarse primero en el proceso dialéctico del "devenir-mujer" para permitirle a su personaje femenino cuestionar su propio devenir, la dialéctica de su propia liberación femenina; textualmente, esto se logra pasando de la tercera a la primera persona. De acuerdo con la teoría narratológica de Mieke Bal, basada en los niveles de la "fábula", la "historia" y el "texto",⁵ el primer nivel se refiere a la cronología de los eventos y a los sujetos de acciones o 'actantes' en la terminología de Greimas, modelos que tienen seis funciones: el sujeto, el objeto, el transmisor, el receptor, el ayudante y el opositor. El nivel de la historia se refiere al tratamiento de la fábula en la estructura narrativa y también a la ideología "empotrada" que es expresada por el sujeto de la visión, el focalizador. El tercer y último nivel se refiere al sujeto del habla, es decir a las estrategias del narrador. Todos estos niveles que aquí

⁵ Ver Mieke Bal: *Narratology*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo and London, 1985, pp. 12 y 119 respectivamente.

separamos didácticamente, están integrados en un proceso narratológico totalizante.

El cuento se inicia con Carmen, el sujeto, tratando de ubicar su soledad en una plaza repleta de gente:

La muchacha bordeó los árboles con el impulso veloz de una mujer sola en un lugar público, entre digno, cauteloso y distraído, como si la soledad fuera una vergüenza y las bocas de todos los hombres estuvieran a punto de llegar a lamerle el cuello o morderle los labios. ("Hombre...", p. 103).

Aquí cabría quizás recordar que, a través de la historia y hasta muy recientemente en los llamados países desarrollados de Occidente, cualquier mujer que no preste servicios heterosexuales y que no esté conectada al hombre dominante de su familia extendida es una desclasada. En su gran mayoría, estas mujeres son, por definición, marginales y dependen para su protección de un pariente de sexo masculino.⁶

Su "objeto" es el de atravesar la plaza, pero es un objeto "fingido", o sea doblemente ficticio. Una ficción dentro de la ficción que nos es narrada: "Fingió ese aspecto de llevar un destino hasta que hubo atravesado el ancho de la plaza." Sin embargo, la ideología del narrador, o sea del focalizador, está engarzada en ese "fingió". Nos indica que Carmen, al pretender tener un destino específico, está actuando para beneficio del "opositor", o sea del sistema patriarcal que le enseñó a no caminar sola por las calles. Lo que en realidad está haciendo es mentirse a sí misma, ya que al haber internalizado el mensaje del "opositor" y haberlo convertido en su "ayudante", Carmen se comporta como su propia enemiga, reprimiendo su propio deseo. Este, sin embargo, vuelve a aflorar a la superficie cuando, merced a que el "receptor" del mensaje (que aquí es el mismo que el sujeto, o sea Carmen) del "transmisor" que es el código de la sociedad patriarcal y sus reglas prescriptivas de los

⁶ Ver el interesante análisis de la mujer sola que aparece en Gerda Lerner: *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1986, pp. 212 y siguientes.

géneros masculino y femenino, cobra conciencia de las raíces de su ansiedad.

Solamente así puede comprenderse el que acepte con tanta naturalidad el abrazo de Jorge, el hombre que a la caída del fascismo juró pasarse toda la primera noche del año con un clavel en la boca. También aquí podría conjeturarse que la presencia de Jorge hace que Carmen vuelva a insertarse en el esquema de las reglas patriarcales, dejando de ser una mujer no acompañada, de allí que el focalizador nos indique que no se trata sino de "la mitad de un abrazo, una insinuación, como se cuelga alguien de un hombro familiar, pero también con la suavidad de quien sabe que ese hombro es frágil". Estas líneas contribuyen a relajar la tensión creada en el texto por la frase: "Entonces supo que había un hombre a sus espaldas" que las precede. Exactamente como Carmen misma se relaja al llegar a su fingida meta y mirar de frente su auténtico destino, asumiéndolo:

Fingió ese aspecto de llevar un destino hasta que hubo atravesado el ancho de la plaza. Cuando llegó al límite, se detuvo concediéndose un largo respiro. Los hombros libraron su rigidez, la barbilla cayó tumbada por una sonrisa, y los codos se aliviaron en un gesto alentador para sí misma ("Hombre...", p. 103).

O sea que se evade temporariamente de ese círculo vicioso del machismo que, al ser originalmente el responsable de su propia paranoia, hace que ese mismo complejo de persecución deforme la realidad que la circunda, la congele, como en un "still" cinematográfico que dura lo que ella en cruzar la plaza. Aquí el ojo del focalizador se sitúa literalmente en el lugar del camarógrafo y nos permite distinguir nítidamente los tres niveles de la narración: A nivel de la "fábula" el sujeto original, Carmen, atraviesa la plaza y convierte en receptor de su parálisis represiva a toda la colectividad que la rodea, borrando así las líneas de demarcación entre receptor y transmisor, sujeto y opositor. A nivel de la "historia" el focalizador traduce la tensión de Carmen por medio de una descongelación de su entorno humano en tanto que la ideología del focalizador está engarzada aquí en la cronología contradictoria de los movimientos de la descripción. Mientras Carmen se desplaza, todo se inmoviliza

a su alrededor y en cuanto ella se inmoviliza, todo a su alrededor vuelve a cobrar movimiento. El focalizador nos muestra lo absurdo de la situación y su realismo a un mismo tiempo por medio de imágenes en movimiento (o congeladas), traduciendo así la subjetividad de Carmen a sus dimensiones exteriores de tiempo y de espacio. A nivel del "texto", el sujeto enunciador utiliza términos que traducen físicamente no solamente el descongelamiento del "still", sino la relajación de la tensión interior de Carmen por medio de los significantes: 'libraron', 'cayó', 'tumbada', 'aliviaron'.

Como el deseo, el "devenir-mujer" de Carmen (y del narrador) no puede ser representado en términos figurativos, estáticos, ya que se trata de un proceso puro, de una fluidez que alterna entre aceleramientos y lentitudes, fluidez a la que Carmen se entrega al dejarse llevar por su propio ritmo interno, por su propio "devenir-mujer":

Ese fue el momento en que la chica corrigió en su mente "feliz año nuevo" y dejó que su propia fluidez hablara por ella.

—Por si acaso, ése es mi hombro— dijo.

—Sí, ya sé— farfulló el joven (más joven que ella), sin mirarla (pero arreglándoselas para mirarla). Me colgué del tuyo porque el mío ya no me interesa. ("Hombre...", p. 105)

Ambos inician entonces uno de los más tradicionales rituales de la dialéctica del deseo, compartiendo pan y vino en un mesón. Es ahí donde Jorge trata de explicarle su alegría a Carmen. Lo notable, sin embargo, es que nosotros los lectores no sabemos aún nada sobre la procedencia de Carmen, salvo que habla español con Jorge y no portugués. No nos enteraremos de que es chilena sino al final del cuento, por boca de la mucama. Esa presencia consciente del ninguneo de la mujer lo encontramos a lo largo y ancho de la obra literaria más reciente de Skármeta, como uno de los rasgos definitorios del síndrome machista, siempre aunado, como es lógico, a un exceso de egocentrismo por parte del hombre. Así Vicky, en *La insurrección*, le reprocha por carta a Leonel:

Para empezar, noto en tu carta que hablás mucho de vos y de los otros turistas como si en tu grupo no hubieran mujeres, y yo sé,

positivamente, que en esos tours viajan muchas damas. Pero no contás nada de ellas ¿no?

*Igual que si no existieran!*⁷

El narrador/focalizador alude a la aparente falta de curiosidad de Jorge:

El joven la apartó hasta el restaurante "Piquinique" y le indicó que se sentara en el *snak bar*. Pidieron dos sandwiches y un tinto de marca.

—Bueno— dijo él—, yo me llamo Jorge.

—Carmen— dijo la muchacha.

Se pasaron las manos, se las apretaron, y esperaron el vino en silencio. En el intermedio se miraron un poco con sonrisas divertidas y gestos imprecisos. Ella concluyó que no estaba en el estilo del joven preguntar más cosas, aunque sí en el de ella. Pero finalmente tampoco preguntó nada. ("Hombre...", p. 106).

Hasta aquí Carmen se mantiene en el papel de sujeto pasivo, obedeciendo así a las reglas patriarcales de su sociedad, "facilitadas" por la actitud de Jorge que es quien desempeña el papel de sujeto activo y de "ayudante". Las reglas que rigen la diferencia entre ambos sexos (de la pasividad femenina a la fuerza y poder masculinos) parecen haberse reestablecido, a pesar de la aparente "fragilidad" de Jorge. Carmen es la receptora y Jorge el inseguro transmisor, pero los papeles genéricos de ambos no son estáticos sino que ya albergan la dialéctica del cambio, lo cual explica su ambigüedad. Esta resalta cuando el focalizador contrasta los dos movimientos del deseo inicial de Carmen que pugna entre la pasividad del anonimato y el papel activo al que la curiosidad la empuja:

Ella quiso quedarse en ese silencio ignorante y divertido, prendida en esa captura anónima, claudicando del resto de la escena, los personajes, el decorado de luces irreales, la ciudad, Portugal y la

⁷ Antonio Skármeta: *La insurrección*, Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire, 1982, pp. 154-155. El subrayado es de la autora. (Todas referencias a esta novela aparecerán en el texto como *La insurrección*, p. x.).

galaxia, pero ya había girado su cuello y ya curioseaba, con una leve tensión en los ojos, los rasgos del muchacho que sólo le dedicó una sonrisa distraída, relajada, accidental... ("Hombre...", p. 104).

Carmen es el objeto del deseo de Jorge y, a pesar de que el fluir del deseo compartido nace espontáneamente a mitad de camino del "devenir- mujer" de ambos (simbolizado por el "medio abrazo"), Jorge vuelve a sumergirse totalmente en su propia subjetividad, en su parte individual de la celebración colectiva y Carmen es el postre natural del banquete, vista desde la perspectiva machista tradicional. No se le ocurre ni cuestionar el desenlace que él se ha propuesto: "—Ahora pago y nos vamos a casa. Te quedas a dormir conmigo." Aquí, a nivel del "texto", el sujeto del enunciado, o sea Jorge, quien obviamente responde a las estrategias del narrador, aún el tradicionalmente machista (y capitalista) concepto de pago = retribución. De haberse tratado de dos hombres, la retribución se habría pospuesto, quizá indefinidamente, o trocado en el cultural concepto de "regalo", en el cual el aspecto retributivo es esencialmente abstracto coronando al que paga con una aureola de "generosidad". Sin embargo, al ser un hombre el emisor del mensaje, éste puntualiza su estatus de "superior/jefe" frente a la receptora, lo cual dentro del canon patriarcal hegemónico la convierte a ella en esclava, o sea en objeto, negándole su propia subjetividad.

A propósito de la noción eminentemente mercantilista del intercambio de "favores", me parece interesante contrastar aquí la actitud de Jorge con la de Arturo en *Soñé que la nieve ardía*.⁹ En el primer capítulo de esta novela hay una escena en el tren que conduce al protagonista a Santiago, en que éste comparte el tentempié que su madre le había probablemente preparado con el Señor Pequeño. Arturo hace hincapié en el hecho de que se trata de un "favor" que debe ser reciprocado: "—¿Puede presentarme mujeres? ¿Usted conoce mujeres en Santiago?". Lo interesante es notar cómo en ambos casos el trueque de favores incluye, por una parte, comida, específicamente sandwiches y vino, —pan y vino—, carnavalizando así los símbolos cristianos de la comunión mediante la cual la

⁹ Antonio Skármeta: *Soñé que la nieve ardía*, Editorial Planeta, Barcelona, 1975. (Toda referencia a esta novela aparecerá en el texto como *Soñé ...*, p.x.).

dualidad se resuelve en unidad gracias a un acto gratuito que excluye toda noción de pago o restitución, y por la otra el cuerpo de una(s) mujer(es) a pesar de que la ideología política de ambos personajes sea diametralmente opuesta. La sutil diferencia entre ambos sucesos hay que encontrarla a nivel de la "historia". En efecto, en el caso de Arturo, el "focalizador" interpone un mediador entre el sujeto y el objeto de su deseo ("mujeres"). El Señor Pequeño es convertido por el focalizador en una suerte de alcahuete, de "Celestina", muy a pesar suyo, develando así (el focalizador) su propia ideología, ya que hace resaltar no solamente el machismo del emisor sino también su cobardía al serle menester un tercero para conseguir su objeto.

En el caso de Jorge, la confrontación entre sujeto y objeto es directa y además el focalizador nos indica de nuevo que la cosa no es tan sencilla y que aun cuando el "devenir-mujer" de Jorge ha cambiado drásticamente de velocidad y no es ahora sino un lentísimo reptar, no se ha inmovilizado totalmente como pensábamos. El texto puntualiza que Jorge "esperó la reacción a las novedades con un exceso de alerta, fuera de estilo". Nos da casi la impresión de que acaba de convertirse irónicamente en una parodia del macho, diciendo sin ambajes lo que tantas veces se esconde detrás de un pretexto nimio como el tan socorrido de querer mostrarle a una chica alguna colección de bocetos que el hombre pudiera tener en su habitación. Pero hay más, el "exceso de alerta" con el cual Jorge espera la respuesta de Carmen lo convierte de emisor en sujeto receptor y por ende vulnerable. La detentora del poder es ahora Carmen. Jorge comparte indudablemente la consuetudinaria timidez de los protagonistas de muchos de los cuentos tempranos de Skármeta. Pienso en Antonio, el protagonista de "La Cenicienta en San Francisco", incluido en *El entusiasmo*⁹, quien a pesar de la urgencia de su deseo por Abby, se siente impelido a destriparse de todo vestigio de machismo, inventándose un "devenir-animal" (oso en su caso) y, a través del oso, niño, mientras a los ojos de Antonio también Abby se convierte en niña: "Uno no sabía si era la misma

⁹ Antonio Skármeta: *El entusiasmo*, Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1967. (Toda referencia a este volumen aparecerá en el texto como *El entusiasmo*, p. x.).

Abby que había dejado allí minutos atrás, o una niñita de ocho años mirando entrar, desde su mundo infantil, a su cueva al oso que yo parecía".

También en "Nupcias", el protagonista opta por "devenir-niño" por medio del juego del hurto del zapato de la chica en el metro de Nueva York, por timidez, por miedo a que sus palabras no sean las correctas y lo alejen para siempre del objeto de su deseo: "Protégeme, ángel mío-pensó en ese momento-. Si me falla el lenguaje o cometo una imprudencia, ella se irá para siempre." De allí también la importancia que adquiere el silencio en los cuentos de Skármeta que relatan breves encuentros amorosos, en los cuales el amor es el verdadero protagonista y no la pareja que, según el narrador, debería simplemente dejarse ir por su propia fluidez, vivir el momento, "devenir-intensidad" pura. Aquí las palabras corren el riesgo de aniquilar la vivencia erótica, pero sin palabras no habría cuento y Skármeta se las ingenia para infiltrarlas mediante el soliloquio interior de los protagonistas, evitando así que desborden en la acción del cuento y borren para siempre el abrazo de amor tan anhelado por éstos. Es únicamente en el caso de una relación plena—como la de Vicky y Leonel en *La insurrección*—, que Skármeta les da rienda suelta a las palabras en las cartas de amor de la pareja, las cuales establecen una comunicación igualitaria en la que ambos son alternativamente receptor y emisor y es únicamente al final de esta novela que el "devenir-mujer" de Leonel se convierte en una imagen concreta, ante la mujer hecha y derecha que tiene en frente:

—Yo te preparé la ducha para que te bañes conmigo.

Leonel, aún sentado en la cama, se desabrochó los botones de la blusa, y bajando la vista hacia su propio pecho, sonrió con modestia. (*La insurrección*, p. 239.)

Pienso que hasta el empleo de la palabra 'blusa', en vez de 'camisa' es aquí intencional.

Volviendo a "Hombre con el clavel en la boca", es Carmen, me parece, quien cae aquí en la trampa, quien se "atora" y detiene su propia fluidez. Del "no quiero", al "no puedo" de Carmen hay un movimiento que podría, en apariencia, desplazarse de la "persona"

burguesa de Carmen, quien no quiere que la tomen por una mujer fácil, o que responda punitivamente a la "orden" de Jorge, hacia un grado mayor de autenticidad, que se escuda en sus responsabilidades de madre. Una vez más, sin embargo, se inmiscuye el focalizador, quien apunta que Carmen solamente menciona a su hijo para "plantearle un consuelo" a Jorge, a unos pasos del hotel. Aquí me parece pertinente aludir a una situación, en apariencia similar, que encontramos en *Soñé que la nieve ardía*, publicada en 1975, el mismo año de la redacción de "Hombre con el clavel en la boca". En el cuarto capítulo de esta novela, Arturo, el futbolista, verdadera parodia del macho, le propone a Susana de buenas a primeras ir a un hotel. Susana, no sin antes tratar de hacerle ver el completo chauvinismo masculino que tiñe toda su actitud hacia ella y hacia el mundo y de ser víctima de una transgresión que involucra lo más íntimo de su territorio, su cuerpo, lo rechaza utilizando las palabras que, al mejor traducir la agresión machista de Arturo, la inherente cobardía que ésta enmascara, deberían hacerlo recapacitar sobre su situación:

¿Sabes lo que pienso que eres?— le dijo, suave e intensa, como buscando que las palabras lo mojaran con la contundencia de una lluvia, y lo calaran, y lo mordieran, y se le quedaran impregnadas allá dentro de esa caparazón atlética, mientras él pesaba el rictus de sus labios y desviaba la vista hacia el bus—. Pienso que eres un maricón. Eso es lo que pienso. (*Soñé...*, p. 54).

En esta novela, al igual que en "Hombre con el clavel en la boca", el protagonista insiste en tener la última palabra. En el caso de Arturo, sin embargo, en su último desplante, en el capítulo ya aludido, cubre con una máscara de arrogancia y burla el rechazo de su deseo todopoderoso de macho herido en lo más frágil de su psique, su orgullo y su inseguridad (multiplicada irónicamente por el fardo de su virginidad). Susana es aquí la "opositora" activa de la narración y su "emisora" contundente al rebelarse en contra del papel que Arturo quiere imponerle y rechazarlo agresivamente.

El desenlace de "Hombre con el clavel en la boca" es mucho más ambiguo. Jorge regresa al hotel y sube al cuarto de Carmen, no para forzarla o insistir en hacer el amor con ella, sino para ofrendarle con

señorial (y tiernísimo) desenfado lo más valioso que posee, el clavel que hajurado no quitarse de la boca durante toda esa primera noche:

El joven avanzó sin titubeos y desprendió la flor de su boca. La puso en el florero junto con los otros claveles. Miró los pequeños senos de la joven y volvió a hundir las manos en los bolsillos.

—Bueno— dijo, antes de abandonar la habitación— para otra vez sé más explícita. ("Hombre...", p. 110).

El clavel como símbolo del "señoritismo" o machismo ibérico ya lo encontramos en *Bodas de sangre* de Federico García Lorca:

Madre:

Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...¹⁰

el clavel es, pues, también el símbolo de la independencia masculina, de su libertad, lo cual le añade peso al desprendimiento de Jorge. En el caso de este cuento, sin embargo, el clavel está asociado con el Partido Socialista portugués que ganó las primeras elecciones libres en ese país después de la muerte del dictador Salazar y cuyo símbolo era un clavel rojo. Lo que cambia, al final del relato, la actitud y las intenciones que albergara Jorge es la mención que la mucama hace de su nacionalidad. En efecto, el golpe militar en Chile despertó en todos los izquierdistas del mundo una ola de repudio hacia éste y hacia los consejeros de la CIA norteamericana que ayudaron a planearlo y perpetrarlo, y una de solidaridad con el pueblo martirizado. El "para otra vez sé más explícita" de Jorge significa pues que su actitud hacia un miembro femenino de la diáspora chilena habría sido distinta de la que hubiera tenido con una turista de paso.

Deleuze y Guattari escriben que:

En cierta forma debemos empezar por el final: todos los devenires son ya moleculares. Esto se debe a que devenir no es imitar o

¹⁰ Federico García Lorca: "Bodas de sangre". *Obras completas*, Aguilar Libros, Madrid, 1969, p. 1173.

identificarse con algo o alguien. Ni es un proporcionar relaciones formales. Ninguna de estas dos figuras de analogía es aplicable al devenir: ni la imitación de un sujeto ni la proporcionalidad de una forma. Empezando por las formas que uno tiene, el sujeto que uno es, los órganos que uno tiene o las funciones que uno desempeña, devenir es extraer partículas entre las cuales uno establece las relaciones de movimiento y reposo, rapidez y lentitud que son las *más cercanas* a lo que uno está “deviniendo” y a través de las cuales uno está “deviniendo”. (*Mille...*, p. 272).

Las relaciones de rapidez y lentitud, movimiento y reposo de la actitud de Jorge hacia Carmen son precisamente las que más se acercan a su “devenir-mujer”, el cual está condicionado al “devenir-mujer” de Carmen, quien también, dentro de su circunstancia, fue quizás lo más “explícita” posible.

Este es el sentido en el cual el devenir es el proceso del deseo. Este principio de proximidad o aproximación es enteramente particular y no reintroduce absolutamente ninguna *analogía*. Indica lo más rigurosamente posible una posible *Zona de proximidad* o correspondencia de una partícula, el movimiento al cual es atraída cualquier partícula que entra en esta zona. (*Mille...*, pp. 272-273).

Esto explica también que me haya yo referido a “Hombre con el clavel en la boca” como a un “cuento-ballet”, ya que no solamente el título trae a la mente folklóricas imágenes de flamenco, palmas y taconeos (o de bailarín de tango), sino que toda la estructura del cuento está centrada en el movimiento de los protagonistas y de la masa del pueblo y hasta del mismo clavel dentro de la boca de Jorge. El focalizador lo traduce todo por medio del movimiento dentro de un ballet hecho de tensiones y relajamientos musculares. Fluidéz de la escritura de los cuerpos a dos niveles que se complementan, el de la revolución popular que celebra su victoria y el del deseo individual que también es revolucionario pues es “devenir” en movimiento.

II

Soñé que la nieve ardía

La despedida de Jorge, en "Hombre con el clavel en la boca" contrasta con la de Arturo, al arrancar el autobús al que se ha subido Susana:

Sintió las encías ardientes y las rodillas temblorosas. Era un grito lo que le venía remontando desde el estómago. Pero cuando éste trepó a su boca, no quiso salir. El borde superior derecho de su labio se le puso altivo, una ceja se le levantó, meneó la cabeza con un vaivén de compadre, fue hasta la ventanilla, y golpeando la carrocería del bus, como quien juega a que le abran la puerta, le dijo: - ¡Y pensar que armái todo este escándalo porque te toqué uno! ¿Qué hubierai hecho si te agarro los dos? (*Soñé...*, p. 55).

Arturo fracasa, mientras que Jorge en cierta forma triunfa. Sabemos que Arturo es aún virgen y todas sus acciones frente a Susana, así como frente a las demás mujeres, son estrictamente miméticas. Trata de imitar el modelo del "macho" que su cultura le ha venido imponiendo desde siempre. En efecto, al principio de la novela, el focalizador se detiene brevemente en los "modelos" que rodean la vida provinciana de Arturo: Los "campeones" en su terminología de futbolista, son los burgueses "hinchados de cervezas, de cigarrillos, de jactancias amorosas, sobre todo eso, las insufribles jactancias." Es a ellos a quienes quiere impresionar convirtiéndose en campeón de fútbol, el único camino rápido que, dentro de su enajenación, parece prometerle todo lo que ellos tienen, dinero y mujeres, sobre todo mujeres pues el focalizador centra su frustración en el sexo:

Se quedó algunos metros atrás disfrutando de la rencorosa admiración que les sobrevendría cuando no lo viesen a él, al Arturito, palpándose la bragueta entre los turcos del pool... (*Soñé...*, p. 10).

y más adelante:

... ni en la matiné del cine con el hocico hinchado de maníes ensayando vanas seducciones de las princesas del pueblo para después ir a redimir sus erecciones entre sábanas privadas. (*Soñé...*, p. 9).

El mismo abuelo (que además no es “apolítico” como Arturo, y que es uno de los personajes en la obra de Skármeta que le recuerdan al lector que el tener conciencia política no es precisamente una cuestión generacional, ya que en muchos casos son los “viejos” los que luchan por el cambio socio-político, mientras que los jóvenes traicionan a su clase y son absorbidos por la clase represiva y usados por ésta), le reprocha a Arturo el que tenga la reputación de no haber conocido mujer. Ya en el tren que lo llevará a Santiago Arturo le pregunta al hombre pequeño si éste podría presentarle mujeres, y responde a la parodia de románticas metáforas del funámbulo:

—No sé de qué me habla. Yo lo único que quiero es tenderlas, ¿me entiende? (*Soñé...*, p. 23.)

Más adelante, los esfuerzos desesperados de Arturo por acelerar la reterritorialización de Susana dentro del marco de un pololeo machista no consiguen sino lo contrario, desterritorializarla y destruir así el fluir de la relación de compañerismo igualitario y solidario que ella le tendía.

El personaje de Susana como sujeto actante traduce a nivel de la “historia” la ideología feminista del focalizador. Ya Raúl Silva Cáceres había anotado a propósito del personaje de Susana en *Soñé que la nieve ardía* que:

... hay una mujer, la primera en su obra, con una individualidad poderosa y distinta, que inicia sexualmente a Arturito, espantando y disipando sus fantasmas. Y lo hace alegremente, por amistad

y compañerismo, por fraternidad y calentura, por conciencia política y sentido de la libertad, y en el fondo, por respeto a sí misma, por resistirse a ser una cosa o un símbolo romántico e inaccesible y querer afirmarse en cambio como un ser de carne y hueso que construye su futuro y el nuestro con sus manos. La Susana en su brevedad y alegría viene a enriquecer la galería de los personajes femeninos de la literatura latinoamericana actual.¹¹

Podría aquí puntualizarse también que en esta novela el personaje de la criada adquiere proporciones humanas sin que se le transforme en romántica caricatura de la "self-made-woman" norteamericana (recordemos las innumerables telenovelas de las cuales se alimentan nuestros televidentes en la América Latina, en las que la protagonista, como en *Simplemente María*, por ejemplo, es una empleada doméstica —blanca y de ojos verdes— que llega a la cúspide del mundo capitalista por medio de su trabajo e inteligencia). Como bien lo ha visto Grínor Rojo:

La criada, una figura que crece, que al final e indefectiblemente crece (¿Cuántas criadas-objeto en la historia de la literatura latinoamericana?), hasta convertirse en persona. (*Del cuerpo...*, p. 61).

En cuanto a Susana, ésta es una joven políticamente concientizada que dialoga con sus compañeros de partido al tú por tú. Es más, en la larga y polifónica discusión de la cual Arturo es testigo involuntario en la pensión que los alberga a todos, es Susana quien reenfoca repetidas veces el hilo de ésta irrumpiendo con lo más relevante para entender el proceso de la lucha por preservar al gobierno socialista de Allende, en la que los hablantes están involucrados:

—[...] vos soi extremista Guatón, yo no soy extremista hueón, yo planteo el problema real hueón, el problema real es el del poder— dijo la Susana, lindísima la morocha con unos dientes impeca y una cadera nada de peor... (*Soñé...*, pp. 36-37).

¹¹ Raúl Silva Cáceres (Editor): *Del cuerpo a las palabras. La narrativa de Antonio Skármeta*, Editorial Lar, Madrid, 1983. (Toda referencia a este volumen aparecerá en el texto como *Del Cuerpo...*, p. x.).

A nivel de la "historia", el focalizador solamente describe a Susana como una chica atractiva y "sexy" después de haberle dado la palabra mostrándonos que es tan o más inteligente que sus compañeros, mientras que a nivel del "texto", Susana, como sujeto de la enunciación, utiliza el 'hueón' con la misma naturalidad que los hombres del grupo. Lo cual contrasta con la subjetividad de Arturo quien ha permanecido "clavado como una maceta" en el centro de la habitación junto al dueño de la pensión y quien, después de haber sido presentado como futbolista espera convertirse en el centro de atracción del grupo:

... y en seguida un silencio liviano en que el joven los recorrió esperando de dónde saldría la primera pregunta y qué respondería si fuera la flaquita descueve y alegadora la que le preguntara algo, la Susanita con esas tetas chicas pero chicas como dos ciruelas jugosas, la Susanita que alegaba tanto paradita cómo sería tendida bien horizontal y él encima ¿no? dale que dale... (*Soñé...*, p. 42).

Lo que Arturo piensa contrasta fuertemente con el contenido de la discusión y su enajenación se hace palpable cuando descarta todo lo escuchado como tratándose de "huevadas". Sin embargo, a pesar de que se auto-engaña pensando que Susana está tratando de protegerlo de los demás militantes, se percata de que su sonrisa es "amistosa", no "calentona", lo cual le molesta. Mas no percibe el rechazo del grupo que ha pasado de ser "ayudante" (querían incorporarlo a la tarea de recolectar chatarra para las fundiciones) a ser "opositor", después de que Arturo se declara "apolítico". Inclusive piensa en términos tácticos de futbolista:

... y como todos se ponen suspendidos piensa que hizo lesa a la defensa, que no estaba off-side sino habilitado, per-fec-ta-men-te-ha-bi-li-ta-do veamos la repetición en videotape... (*Soñé...*, p. 43).

Aquí es obvio, como a lo largo de toda la novela, que el fútbol es utilizado por el focalizador como símbolo de la enajenación de las masas, enajenación que, a nivel del texto, se traduce por la utilización de términos técnicos del fútbol y de la televisión, así como más

adelante el falocentrismo de Arturo no es sino otra manifestación de su enajenación que colora todas sus relaciones con “lo femenino”. He aquí cómo percibe una reproducción de un cuadro de bailarinas de Degas:

... y más que nada el cuadrito rosa celeste con las bailarinas con su culitos taponados por la postura suavecita tan poco cojonuda tan poco calentona de piernas estilizadas y cuellos de cisnes como piernas de hadas vaporosas que huyen en los bosques de negros verdugos como el del chiste o guardabosques con su buena piedra. (Soñé..., p. 44).

En contraste con la “zona de proximidad” que se establece entre Jorge y Carmen en “Hombre con el clavel en la boca”, y de la dialéctica del movimiento entre ambos que el focalizador utiliza para traducir el mutuo devenir de los protagonistas, Arturo, “máquina inorgánica” de acuerdo con la terminología de Deleuze y Guattari, es enfocado por el narrador dentro de su estaticidad por medio de su subjetividad que se expresa mediante analogías del folklore machista. Las bailarinas tornan a ser ninfas en espera del seductor/violador cuyo poder se centra en el falo que es instrumento de muerte o de agresión (“negros verdugos”, “guardabosques con su buena piedra”). La mujer es vista por él como víctima y una vez más el poder del macho proviene, en la subjetividad de Arturo, de la sumisión agresiva de “lo otro”, de “lo femenino”. A nivel de la “historia”, sin embargo, el focalizador utiliza a terceras personas que funcionan como intermediarios entre el deseo de Arturo y el objeto de su deseo, como éste lo hiciera anteriormente con el Señor Pequeño al pedirle de presentarle mujeres. Esto contribuye a subrayar la inherente inseguridad sexual que permea el síndrome machista. La analogía se extiende a la actitud a lo John Wayne (uno de los héroes de Arturo, mencionado en la p. 9) que Arturo adopta para impresionar a Susana:

El muchacho le sonrió con gran naturalidad. Levantó la comisura del labio y las cejas, y al disparar el índice de su mano libre sobre la pintura de las bailarinas, con una voz que sonó ronca y agradable dijo:

— ¿Degas? (Soñé..., p. 45).

A nivel de la "historia", el focalizador introduce irónicamente la noción de "naturalidad" que contrasta con los gestos descritos, mientras que el enunciado del emisor contradice el mensaje de su subjetividad anteriormente citado. Pasa de la pornografía a lo que él considera "cultura": reconocer al más popularizado de los impresionistas, Degas. La ironía es feroz. Encontramos a Degas en otros textos de Skármeta, como "El último tren" de *Tiro libre*,¹² uno de los muchos cuentos que anuncian ya *Soñé que la nieve ardía*, como lo ha notado Grínor Rojo, quien ha estudiado ampliamente la obra temprana de aprendizaje de Skármeta, el "Bildungsroman" en sus textos de juventud. Degas como símbolo del gusto de la clase media baja chilena. El protagonista del cuento arriba mencionado piensa —en medio de la magistral rendición de su desamparo de joven cachorro con calentura que no se atreve a enfrentarse con el padre (activista revolucionario) de su novia— mientras duda entre atreverse o no a tocar el timbre de la casa de su polola:

Lo único cuerdo era levantar ese dedo, apartarlo de la puerta, despegar el oído del resquicio ahora buscando tus pasos como una linterna el camino de las zanjas, y llevarlo al timbre, a la potente caja de resonancia injertada en el pasillo, disimulada por una reproducción de Degas con caballos de carrera. Todas las casas tenían las bailarinas de Degas gordas y vaporosas arriba de las barras. ¿Por qué tú tenías los caballos de carreras? Todos sabían que esas bailarinas eran de Degas y los arlequines de Picasso y los jugadores de cartas de Cézanne y el pensador de Rodin. ("El último...", p. 49)

Lo interesante de esta cita es que al narrador le parece que hubiera una premonición en el hecho de que en casa de su polola se encuentre una reproducción de Degas, pero de un Degas "diferente" al que hay en las demás casas, de un Degas que se interesa en las carreras de caballos. Como muchos de los personajes adolescentes de los cuentos tempranos de Skármeta, el protagonista de "El último

¹². Antonio Skármeta: "El último tren". *Tiro libre*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires-México, 1973. (Toda referencia a este cuento aparecerá en el texto como "El último...", p.x.).

tren” se arratona, se encoje, fracasa y sella su fracaso con una bravata de gallito aún sin cresta. Al preguntarle sus compañeros de billar lo que le sucede, éste explica:

—Tuve una discusión con el viejo. Lo mandé a la mierda. El Toto suspendió la ubicación de sus bolas y me miró curioso. Yo aparté la vista y me apoyé sobre el taco. Con la mano izquierda me desprendí de un tirón la corbata.

—Esa cabra no me sirve— dije. Balanceé mis palabras, calando de dos pestaños su impacto.

—Es media putona— agregué. (“El último...”, p. 53).

¿Desplante machista? Sí y no. Skármeta se ha ocupado ampliamente de ese tránsito inolvidable, fundamental, aterrador y desgarrador que es la adolescencia del ser humano. Se ha ocupado más de la del varón, como es natural, y muchas veces las chicas son vistas desde esa perspectiva sin sospechar que la adolescencia femenina no es menos aterradora. Ya el editor de *Del cuerpo a las palabras*, Raúl Silva Cáceres, en su artículo: “Elementos para una poética de lo cotidiano en la obra de Antonio Skármeta” señala el elemento “genérico”, poco individualizado, de los personajes femeninos jóvenes de la obra de Skármeta anteriores a la publicación de *Soñé que la nieve ardía*:

Si bien la obra del escritor chileno aparece desde el comienzo como impregnada por la presencia del “otro”, mi semejante, es sobre todo el adolescente masculino el que convive y trata de expresarse al interior de un grupo, o el solitario que hace frente a la vida desde su marginalidad, los que asumen en una primera etapa la búsqueda de un equilibrio efímero, desprovisto de la más mínima conciencia heroica, pero sí transido de humanidad y una especie de tierna ironía. La mujer, en cambio, está fuera de esta densidad vital: su papel, por lo menos en los dos primeros volúmenes comentados, es de compañera y amante y aun amiga. Pero ella no se define por su propia experiencia, por su propia identidad. Objeto conquistable, imprescindible, pasajero. Molde y medida fraternal, que vuelve una y otra vez hasta en los nombres a ser evocada dentro de los propios cuentos del autor: así la Erika de “Basketball” con el cual el amor es una alegre lucha en los aledaños del deporte del barrio,

reaparece en el mismo "Uno a uno" [...], pero es nada más y nada menos que la ajena americana de "La cenicienta en San Francisco": piel, manos, pechos, caderas rumorosas y perfume del amor. Estamos lejos de los protagonistas masculinos, obsesionados por su identidad, dentro de la cual la expresión artística será lo decisivo: no olvidemos que la gran mayoría de los protagonistas son o desean ser artistas y, más concretamente, escritores. (*Del cuerpo...*, pp. 12-13).

Ninguno de nosotros (as) podemos durante ese período liberarnos totalmente de los gestos, reglas, muecas y reacciones de nuestra sociedad, por no ser aún lo suficientemente fuertes para hacerlo. El protagonista de "El último tren", modelo del Arturo de *Soñé que la nieve ardía*, repite gestos y palabras aprendidos. Es cierto que ha soñado con irse a Santiago, pero los versos de "El twist del tren" que preceden el cuento traducen un mecanismo de defensa, no una realidad (dentro del texto). El desplante del machito es una vez más un disfraz para enmascarar el miedo y ese dejo de "cobardía" que asumen muchos de los personajes de Skármeta (hasta el mismo Raymond Papst, protagonista-centauro-mitad ficción y mitad realidad, según el mismo Skármeta, de su última novela *Match ball*).

Volviendo al ídolo de Arturo, en *Soñé que la nieve ardía*, John Wayne, cabría aquí notar, en las dos primeras páginas de la novela, la analogía que se establece en la subjetividad de Arturo entre el prototipo del oeste norteamericano y el tren que deberá llevar al joven provinciano a Santiago y a la gloria que piensa que el fútbol profesional le depara:

Anticipadamente paladeó el ruido del tren confundido con el agua de las canaletas y la fiebre de los pájaros. La locomotora vendría furiosa, vengadora, solemne, John Wayne en tecnicolores untando con su tranco de oso la avenida central para volarle el seso a todos con abundantes bolitas de plomo. Vendría el tren para él, con su chimenea y su fervoroso humo negro, trabajado en las calientes calderas, se detendría allí, justo en el punto soñado del andén para que él, sólo él, lo montara. (*Soñé...*, pp. 9-10).

Llama la atención esta analogía no sólo entre el tren y el actor de Hollywood, sino también entre el falo y el tren, la locomotora y la chimenea, aquí personificada y calificada con toda suerte de adjetivos que denotan agresividad: 'furiosa', 'vengadora'. El humo es percibido por Arturo como 'fervoroso' y ha sido "trabajado en calientes calderas" o sea que establece también una analogía entre humo y semen y entre el calor de la caldera y su deseo sexual acumulado y no mitigado. La relación entre enajenación, sexualidad frustrada y agresividad en el desarrollo del personaje de Arturo está pues presente desde el inicio de la narración. En el pasaje arriba citado, y a nivel del "texto", es de notarse además el empleo del verbo 'montara' en relación con el "flash forward" de la subjetividad de Arturo quien se imagina subiendo al tren que se para exclusivamente para que él suba (a nivel de la realidad objetiva también se parará para que suba el Señor Pequeño). El verbo 'montara' introduce una ambigüedad semántica ya que el enunciado dice "para que él, sólo él, lo montara". Se puede decir "montar en un tren" pero se "monta un (a) caballo" y en vernacular al otro miembro de una pareja sexual. Aquí parece haber una muy sutil referencia a las pulsiones homosexuales que tiñen la postura machista. El siguiente pasaje de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz ofrece una perfecta descripción del machismo del que adolece Arturo:

Un psicólogo diría que el resentimiento es el fondo de su carácter. No sería difícil percibir también ciertas inclinaciones homosexuales, como el uso y abuso de la pistola, símbolo fálico portador de la muerte y no de la vida, el gusto por las cofradías cerradamente masculinas, etc.

Pero cualquiera que sea el origen de estas actitudes, el hecho es que el atributo esencial del "macho", la fuerza, se manifiesta casi siempre como capacidad de herir, rajar, aniquilar, humillar. Nada más natural por tanto, que su indiferencia frente a la prole que engendra. No es el fundador de un pueblo; no es el patriarca que engendra la "patria potestas"; no es rey, juez, jefe de clan. Es el poder, aislado en su misma potencia, sin relación ni compromiso con el mundo exterior. Es la incomunicación pura, la soledad que se devora a sí misma y devora lo que toca. No pertenece a nuestro mundo; no es de nuestra ciudad; no vive en nuestro barrio. Viene

de lejos, está lejos siempre. Es el extraño.¹³

Más adelante, Paz apunta la similaridad que existe entre este arquetipo y la figura del conquistador español. Es interesante contrastar esta afirmación con la figura de otro arquetipo, el simbolizado por John Wayne, representante de otro tipo de conquista, la cultural, por medio de las redes de comunicación masivas de nuestra América. No se deberían tampoco dejar de apuntar las diferencias de ideología entre ambos escritores. Paz nos da a entender que no le interesa investigar las raíces de la enajenación del "macho", mientras que todo el texto de Skármeta nos muestra que las razones del aislamiento y de la soledad de Arturo están directamente vinculadas a su desclasamiento, a su oportunismo y a su falta absoluta de conciencia social o política. El "macho" no es para Paz el arquetipo del lumpen como lo es para Skármeta. Claro está que el personaje de Arturo no es exactamente un representante del lumpen, sino algo más complejo. Para Grínor Rojo, el crítico Chileno, Arturo sería más bien un descendiente del Martín Rivas de Blest Gana, una suerte de Sorel o de Rastignac del comienzo de los setenta que llega a Santiago a conquistar la capital con sus dotes de futbolista. Lo ve también como símbolo del artista cachorro a la manera del "Artist as a Young Dog" de Dylan Thomas. Este, por lo demás, es un tema recurrente en los cuentos anteriores a esta novela, como también lo apunta Rojo. Sin embargo, y a pesar de ser la actitud de Arturo una actitud heredada, éste no aprovecha la ayuda que le tienden el Gordo y los demás compañeros de la pensión (y hasta la misma Susana con quien eventualmente pierde su virginidad) para romper con su aislamiento y su soledad y sumarse solidariamente a la defensa del socialismo y de la democracia. Ariel Dorfman ha anotado brillantemente la encrucijada en la cual Arturo se encuentra:

Arturo está invadido por el silencio o más bien dicho, su silencio está lleno de su propio ego, de su propia mitología. Si quiere amar, es decir, si quiere comunicarse, va a tener que abandonar su

¹³ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 74.

trayectoria pública, sus sueños dominantes, su visión de su propio poder, tendrá que deshacer cada una de sus ilusiones de grandeza para mirarse en el espejo de los demás. En el fondo y detrás de su narcisismo, está ese "sí mismo" que es un ser histórico, donde sus acciones tienen un contexto ético. No le será fácil dejar de hablar el idioma que le han enseñado y le garantiza notoriedad y lujo, no le será fácil aprender a hablar el idioma que se está creando contra los intereses privados que son los suyos. Demasiado tarde, Arturo se da cuenta de que para hacer la travesía hacia el amor y el verbo de los demás que no sea puro bla-bla, tendrá que descubrirse como artista que se entrega socialmente y no como un artista que vive para el mercado. Esta tardanza es su tragedia, y es la tragedia de Chile. Los militares asaltan el poder y destruyen la democracia en ese país precisamente para defender su mito del éxito individual, el derecho de alguien de ascender a costa de los demás, el machismo como dominación y subordinación de los indefensos. Para que él pueda soñar con ese estrellato, ese sueño de subir del anonimato hasta la fama, desde la miseria hasta la opulencia, las fuerzas armadas chilenas tienen que asesinar a las personas que, en torno a él en la pensión, le han murmurado y susurrado que es posible pronunciar con alivio la palabra amor. (*Del cuerpo ...*, p. 95).

III

La insurrección

Los personajes femeninos de las narraciones de Skármeta sobre los cuales me he enfocado hasta ahora, son todos “explícitos”, aun cuando le den a su antagonista masculino el beneficio de la duda en un principio (Jorge en “Hombre con el clavel en la boca” no se da cuenta de que la falta de “explicitéz” de Carmen se debe a la poca curiosidad que aquél muestra sobre la procedencia y biografía de Carmen). Vicky, en *La insurrección* y en una carta de amor que le escribe a Leonel le dice:

Leonel, vos sos mi amor:

Te perdono que te hayás ido sin avisar.

Pero aunque estés donde estés y yo esté donde esté, vamos a aclarar algo ya. Yo soy tu amor pero TUYA no soy. Vos sos mi amor, pero MIO no sos. He pensado mucho todo este tiempo en lo que es ser mujer y estoy bastante estricta en muchas cosas que no estoy dispuesta nunca más a aceptar (*La insurrección*, p. 154).

Irónicamente, Vicky, quien firma su carta “Vicky-Victoriosa”, ha redactado esta misiva, que su madre halla cuando ella se encuentra presa en el cuartel de la EEBI en León, antes de su eventual violación por el sargento Cifuentes. Así como Leonel, el poeta guerrillero (su nombre está inspirado en el del poeta Leonel Rugama, muerto antes de la victoria sandinista sobre la dictadura de Somoza), simboliza al “Hombre Nuevo”, guevarista de la Nueva Nicaragua, Vicky simboliza a su contrapartida, la Mujer Nueva, mas siempre dentro de una dialéctica realista, cuyos cambios de

dirección responden espontáneamente a la auténtica fluidez, a las líneas de fuga del mutuo "devenir- mujer" de Leonel y de Vicky que culmina en la novela con el retorno de Leonel a León después del triunfo de la insurrección sandinista.

Al enterarse Leonel, por boca del barbero, Don Chepe, de que Vicky había estado presa, su reacción, agónica y compleja, no parece sin embargo diferir fundamentalmente de la de Don Chepe y de los padres de Vicky. El silencio embarazoso y la tensión que provoca la mención de Vicky primero, y el reencuentro con ella después, describen con certerísimo realismo la reacción colectiva y eminentemente machista de quienes han vivido convencidos de que el honor del hombre reside en la mujer. La mujer violada, la víctima del estupro es vista como culpable, como objeto mancillado cuya mancha se derrama salpicando el honor de los varones más cercanos a ella, en este caso su padre y Leonel. Sin embargo, la valentía y la madurez de Vicky hacen que la lentísima fluidez del reencuentro, densa de dolor e indiferenciado, mudo reproche, se vaya aligerando, no sin antes pasar por una serie de etapas fundamentales, a pesar de su breve duración. Etapas-movimiento de una danza que todos, pero en particular los dos jóvenes, Vicky y Leonel, tienen que ir inventando espontánea mente, pues no hay reglas, no hay folleto de instrucciones. Todo ha resultado diferente a como lo habían anticipado:

La madre restregó la frente sobre el corazón de Leonel. Este clavó las pupilas en Don Antonio. Todo le resultaba una danza cuyos pasos no conoció jamás, compases entreverados que había que bailar sin música, el cerebro vacío de consuelos, de frases superficiales, de qué horas serán, de ayudando a sentir, de triunfamos, de vencimos carajo. Ni una palabra. (*La insurrección*, p. 232).

Una vez más, como en otras obras de Skármeta, el drama individual es un microcosmos del drama nacional y traduce a nivel personal la encrucijada de Nicaragua el día de la victoria sobre Somoza. La encrucijada frente a la cual se encontraban los hombres y mujeres sandinistas con una historia de innumerables violaciones y vejaciones a la patria y un futuro por inventar y el amor como único patrimonio, en medio de las ruinas de la Nicaragua de 1979.

Es interesante notar cómo, en el último capítulo de esta novela, la consigna del Comandante Borge de perdonar a los verdugos somocistas, consigna que él concretizó al perdonar a su propio torturador, es finalmente acatada por Vicky, no por fidelidad al más entrañablemente querido de los dirigentes sandinistas, sino por amor a Leonel.

Al enterarse Leonel que Don Antonio, Doña Amalia y la misma Vicky tienen que ir a declarar a la cárcel al día siguiente en contra del violador de Vicky, el Sargento Cifuentes, Leonel dice:

—Borge dice que no debemos ser revanchistas— bajó el volumen a medida que avanzaba la frase—. Dijo que no valía la pena hacer la revolución si no se es absolutamente distinto de aquello contra lo que se ha luchado. (*La insurrección*, p. 234).

La reacción, espontánea y visceral de Vicky, su “Borge es Borge y yo soy yo” es atribuida por el narrador/focalizador al hecho de que está “como engarzada a ese movimiento...”, a ese movimiento dialéctico de “toma y daca” con Leonel y consigo misma (ya que ella le había dicho al Sargento Cifuentes en su celda de la prisión: “—No me gusta, cabrón. Me dejo porque quiero vivir para matarte”). A la mañana siguiente, Vicky no acompañará a sus padres a declarar a la cárcel. Ante el interrogante “¿Y vos?” de Leonel, simplemente contesta: “—Yo te prepararé la ducha para que te bañes conmigo”. Vicky está desnuda y su desnudez simboliza, así como el gesto de Leonel desabotonándose la blusa, la renovación del proceso de liberación de ambos por medio de la comunión de los cuerpos y del bautizo purificador de la ducha. Deleuze y Guattari escriben que:

La cuestión no es, o no es solamente, la del organismo, historia y sujeto de la enunciación que opone lo masculino a lo femenino en las grandes máquinas dualistas. La cuestión es fundamentalmente la del cuerpo, del cuerpo que nos *roban* para fabricar organismos que puedan oponerse. Este cuerpo le es robado primero a la niña: “para de comportarte así, ya no eres una niñita, no eres un marimacho, etc”. El devenir de la niña le es robado primero, para imponerle una historia, o prehistoria. El turno del niño sigue, pero esto se hace utilizando a la niña como ejemplo, señalándola como

el objeto de su deseo, el de un organismo opuesto, a él también se le manufactura una historia. La niña es la primera víctima, pero debe servir también de ejemplo y de trampa. A la inversa, es por ello que la reconstrucción del cuerpo como cuerpo sin órganos, el anorganismo del cuerpo, es inseparable del devenir-mujer, o de la producción de una mujer molecular. (*Mille...*, p. 276).

Vicky, la "Vicky, victoriosa, vitriólica, vikinga, vitamina, vitalísima, virulenta, vívida, visionaria, vilano, viento, vida, [...]" de Leonel, se convierte en la muchacha universal que en su proceso de liberación huye de un cuerpo que la sociedad le impone como mancillado "para siempre" y reconstruye su propio cuerpo a través de cuyo devenir Leonel también logrará su propia liberación en perpetua fuga de toda simetría, en pos de la perfecta paradoja, símbolo en la obra de Skármeta de la realidad latinoamericana (al describirnos la reacción a la manguera en *La insurrección*, el narrador nos dice que la mujer más vieja del pueblo "... sintió no sólo el sabor de la paradoja y el absurdo que era toda Latinoamérica donde los bomberos lanzaban llamas en vez de agua..."). Búsqueda vallejiana del elusivo impar, concretización de lo abstracto que a su vez no es sino línea de fuga perpetuamente renovada y que también está relacionado, como lo ha notado Donald L. Shaw en su artículo sobre "La cenicienta en San Francisco", con las "materias desvencijadas" de Neruda: "*It is a world which surrounds many of Skármeta's young narrators or protagonists: drab, dusty, untidy and uncared for*".¹⁴

El final de *La insurrección* contrasta dramáticamente con el de *Soñé que la nieve ardía*. Arturo, a pesar del gran cambio que ha sufrido a lo largo de la novela, se niega a dar el paso, tan aparentemente fácil en la "historia", que lo liberaría de la angustiosa marginalidad y de la soledad en que se encuentra. Se niega a liberarse a través del "devenir-proletario", del "devenir-mujer", del "devenir-revolucionario", a pesar de Susana, del abuelo, del Guatón Osorio y de sus lecturas de Neruda, durante cuyo entierro, irónicamente, lo arrestarán. Y aquí Arturo simboliza a todos aquellos chilenos que

¹⁴ "Es un mundo que rodea a muchos de los narradores jóvenes o protagonistas de Skármeta: opaco, polvoriento, desordenado y descuidado".

le dieron la espalda al gobierno de la Unidad Popular y prefirieron una "solución" fascista a los problemas de Chile, en vez de apoyar la lucha de liberación nacional, cuya meta era la construcción de una sociedad más justa y equitativa.

En un simposio literario, parcialmente dedicado a la obra de Antonio Skármeta y que tuvo lugar en la Universidad de Rice, en Houston, EE. UU, en abril de 1988, el mismo Skármeta, al hablar de la imperiosa necesidad por parte de intelectuales y burgueses de "superar el asco al proletariado" si se quiere cambiar la realidad de nuestros países, mencionó como ejemplo de este logro, dentro del esquema literario, a uno de los personajes de *La insurrección*, la "mujer más vieja del pueblo". Sabemos que había llegado de Inglaterra a Panamá siendo una adolescente y que contrajo nupcias con un nicaragüense, Exequiel, vendedor de telas en León, en 1911:

Fue el año que Darío escribió: "Midi, roi des étés, como cantaba el criollo/francés. Un mediodía / ardiente. La isla quema. Arde el escollo: / y el azul fuego envía..." (*La insurrección*, p. 191).

"Mediodía", poema de *Intermedio tropical* de Rubén Darío, fue publicado en Madrid, en 1910. Es decir que la "mujer más vieja del pueblo" tenía en 1979, aproximadamente un siglo de vida. A pesar de que la descripción de la "mujer más vieja del pueblo" es más bien jovial y humorística, ésta nos muestra la evolución sufrida por esa aristócrata inglesa en quien el color de la piel de los panameños provocara náuseas en la adolescencia, y quien le comentara a su marido, en 1936, cuando Anastasio Somoza Sr. subiera al poder, después de haber mandado asesinar a Sandino:

"Pero si ese Sandino les gusta a los negros, a los indios y a los campesinos." Su evolución nos la muestra integrándose a la vida de León, no solamente a través del marido anti-somocista, sino mediante los mismos cursos de inglés que imparte y que le permiten conocer la vida íntima de las familias pudientes de León y de todo el vecindario, lo cual le será de gran utilidad a la hora de colaborar con el pueblo revolucionario, primero ocultando a poetas relacionados con el asesino de Somoza Sr., Rigoberto López Pérez, después pasando "moscas" para los sandinistas y finalmente uniéndose a la

comitiva de mujeres, madres, hermanas y vecinas de los reclutas acuartelados, que conforma la manifestación de protesta en contra del Capitán Flores, y participando en el parto colectivo de ese dragón tropical que destruiría al odiado comando somocista. En 1979, la "mujer más vieja del pueblo" reconoce en León a "su" pueblo, y en ello contrasta notablemente con otro personaje europeo de Skármeta, Alonso de Torres, protagonista y narrador de "Mira donde va el lobo".

Este describe poética y amorosamente las bellezas del país en cuya conquista ha participado, su sensibilidad no excluye el machismo con el cual se expresa de las mujeres indígenas, pero lo que lo caracteriza y lo define es "que no tenía ilusiones". Ahora bien ¿qué significa esto? ¿Que es simplemente un realista que no espera nada de aquéllos que detentan el poder y que se deja llevar por inercia por el entusiasmo que contagia a aquéllos de sus compatriotas que creen en la promesa del gobernador?

¿O significa acaso que en aquel momento histórico *no tenía sentido tener ilusiones*? Pienso que dentro de cualquier esquema de dialéctica histórica, la segunda pregunta es la acertada y viene aquí a engarzarse a la teoría del "devenir-minoría". La "mujer más vieja del pueblo" *necesita* del "devenir-revolucionario" del pueblo nicaragüense para consumir su propia liberación. En el caso de Alonso de Torres, no le queda sino el nihilismo de la resistencia pasiva que hace que, simbólicamente, rompa su trompeta en dos, lo cual —y esto me parece importante— lo integra en cierta forma a la tierra americana (un poco a la manera de Cortés quemando sus naves en Veracruz) y, a diferencia de los personajes miméticos (los 'Juanes') que se reproducen generación tras generación en "El camino de Santiago" de Alejo Carpentier, Alonso de Torres se convierte en una suerte de "fundador". No por convicción total ni a regañadientes, pero fundador al fin. Va más allá del "devenir-animal" de tantos personajes de los cuentos tempranos de Skármeta, deviene-tierra, deviene-naturaleza, se funde literalmente con lo que más tarde en la historia será Chile.

Soledad Bianchi ya había anotado este fenómeno. En "*El entusiasmo*: la carcajada abierta y la emoción de lo verdadero", escribe que:

El lenguaje que en momentos de alborozo sirve, una vez más, para nominar en un bautizo de placer, no siempre necesita del sonido y el silencio también se hace importante y puede ser uno de los modos de compartir. La prueba está en que la naturaleza —sinónimo de libertad— no necesita palabras para hacer que el hombre se sienta ligada a ella[...]. Este cuento que reelabora un momento de la historia de Chile es, por esta razón, un antecedente de la primera novela de Skármeta y de muchos de sus cuentos. (*Del cuerpo...*, p. 26).

Lo importante de *La insurrección*, como ya lo ha anotado Ariel Dorfman, es que el protagonista de la novela es el pueblo de León:

Al relatar la rebelión sandinista de la ciudad de León en los meses, semanas, días, minutos antes de la victoria de julio de 1979, el narrador evita cuidadosamente la trampa de construir un héroe individual. Aunque merodea más que nada en torno a los conflictos de la familia Menor —y ese apellido pone énfasis desde ya que lo insignificante y secundario será acá lo principal y catalizador— el foco narrativo no se restringe a sus miembros sino que va recorriendo a cada simple ser humano que se ve envuelto, casi en contra de su voluntad y definitivamente en contra de su sentido común, en una lucha a muerte, peligrosa y desgastadora, para acabar con una dictadura. (*Del cuerpo...*, p. 81).

Skármeta, además, hace hincapié en esta segunda novela de lo que ya se atisbaba en *Soñé que la nieve ardía*: el hecho tantas veces ignorado de que la mitad —por lo menos— de la humanidad es de sexo femenino y el papel protagónico de las mujeres latinoamericanas en las luchas de liberación nacional a todos los niveles, empezando por la resistencia pasiva y culminando con las movilizaciones de solidaridad y la lucha armada. En *La insurrección*, Vicky, a pesar de ser un personaje muy bien trazado y redondeado, tiene también una dimensión mítica. Simboliza la victoria a varios niveles. La victoria del sandinismo sobre las huestes somocistas, pero también la victoria de las palabras, de la poesía, del amor, del perdón sobre el odio que perpetúa el derramamiento de sangre. También, y junto con todas las demás mujeres de León —de todas las edades— que or-

ganizan la manifestación frente al cuartel de la EEBBI, simboliza la solidaridad de las mujeres que luchan con y no para los hombres —maridos, hijos, amantes— de la comunidad. Skármeta hace hincapié, a través de la actuación de los personajes de su novela, en que la liberación de nuestros pueblos será imposible sin la participación plena y a nivel de igualdad total de la mujer latinoamericana. Ariel Dorfman lo dice: “La insurrección, entonces, sólo se hace visible militarmente cuando ha germinado antes en hombres y mujeres comunes y corrientes. Tal proceso no es fácil”.

IV

Desnudo en el tejado

Otros textos de Skármeta merecen también un análisis detallado dentro del tema de este capítulo, particularmente “Una vuelta en el aire” y “Final del tango”, incluidos en *Desnudo en el tejado*¹⁵. “Una vuelta en el aire” es una bellísima evocación de la anciana Gabriela Mistral, que traduce otro tema que se repite en la obra de Skármeta: el tema del despegue, del vuelo, de la liberación aérea (pero no suicida como la de Alsino), del anquilosamiento en que viven tantos pueblos hermanos en nuestra América:

... dile que estoy loco, que quiero ver un pueblo que vuele, que se alce de los huesos y agarre impulso a los planetas, un pueblo humano que estalle, que disemine la levedad de su estómago y su hambre por el espacio, que tire su osamenta oxidada y se subleve bajo el aire convexo, que eche por la borda su clavícula baldía, que estalle su vértebra contra el cobre del desierto, que se esparza ágil antes de desfallecer llorón como una vaca arsénica. (*El entusiasmo*, “Días azules para un ancla”, p. 111).

A propósito de su novela sobre Neruda, *Ardiente paciencia*,¹⁶ Skármeta ha proclamado que:

Siempre quise escribir algo sobre Neruda, no el enorme Neruda de

¹⁵ Antonio Skármeta : *Desnudo en el tejado*, Ediciones Melquíades, Santiago de Chile, 1969. (Toda referencia a este volumen aparecerá en el texto como *Desnudo...*, p. x.).

¹⁶ Id.: *Ardiente paciencia*, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1986. (Toda referencia a esta novela aparecerá como *Ardiente...*, p.x.).

la fama, sino el íntimo, lleno de ternura y cálida ironía que se prodiga junto al mar. Hoy, lejos de nuestra patria común, intento expresar la conjunción de pueblo, poesía y amor que nutrió su obra y su vida.¹⁷

Algo similar es lo que intenta en "Una vuelta en el aire", con la diferencia de que se trata de un relato aparentemente autobiográfico (aun cuando Skármeta no tenía sino diecisiete años en 1957 y depende, para telón de fondo de su narrativa, de lo que otros testigos oculares deben haberle contado sobre los últimos meses de vida de la Mistral, mezclando realidad y fantasía con el recuerdo de su propia vivencia de estudiante pobre en Nueva York, que tuviera lugar unos años más tarde) en el cual la Gabriela Mistral que comparte sus últimas semanas de vida con un hambriento aprendiz de escritor chileno en Nueva York, adquiere, en la penumbra de su apartamento y mediante la música, el alcohol y la nostalgia compartidas, dimensiones míticas:

Entonces fue la primera vez que me tocó decididamente; cómo quieres que lo entienda, Rucia, 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, yo era un burgués chileno plagado de ceremonias y sonrisas serviles, con los dedos siempre llenos de un cigarrillo, perezoso, iletrado, comilón, mi prosa más débil que un agua de lavanda; mientras mi tacto reduplicaba la textura de mi piel, la carne de la vieja sabía ser naranja, paloma, miga para las aves que se epifanizaban en el regazo, un lecho para abrazar el mundo, hasta el país que no existe, el país de la ausencia que es más ligero que ángel. [...], me estaba gritando algo con las manos, sus muñecas pulsaban mi piel, como un rastrojo buscando la tierra propicia...¹⁸

La anciana Gabriela Mistral del cuento se transforma así en madre del incipiente escritor, en la matriz que lo alimentará de

¹⁷ Contraportada de la edición norteamericana de la misma obra, Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire, 1986.

¹⁸ Antonio Skármeta: "Una vuelta en el aire". *Desnudo...*, p. 81. (Toda referencia a este cuento aparecerá en el texto como "Una vuelta...", p. x.).

tropos y, al morir, parirá al nuevo autor, su hijo poético, su heredero:

... no quería que la poeta muriera por las tristes bandurrias, necesitaba repletar mi carne con su voz, necesitaba un fundamento, patas más firmes y garras más táctiles, había que empezar a irse despellejando, a empelotarse ante cada piedra, a dejar que la fiebre viniese del aire y excavara el oído con el nombre de las cosas, era preciso volver a escribir, darse vuelta el esqueleto, marearse ante cada hambriento, desangrarse por cada traición a un chilote, por cada mala explosión en una mina... ("Una vuelta...", p. 89).

La Mistral del cuento también personifica a la ancestral madre de Latinoamérica, la madre indígena. El focalizador nos la muestra así:

Venía con la cabeza grave, casi oscura; el pómulo se le expandía como una guitarra, Fernando decía que sólo le faltaban las cáscaras de papa sobre las sienes para ser una machi... ("Una vuelta...", p. 73.)

Es la Malinche chilena, la madre del mestizaje. Además, nuestro narrador contrasta la prodigiosa realidad del interior del departamento que comparte con Gabriela Mistral y en donde todo le recuerda a su patria, a pesar del cosmopolitismo de la música y del whisky que comparten, con el mundo exterior de un otoño neoyorquino que se convierte en invierno, un invierno gris, desolador, en donde algunos jóvenes "beatniks" se amontonan en la acera para tratar de calentarse bajo unos pálidos rayos de sol. En Chile, claro, es verano, pero una vez más Skármeta utiliza la realidad para introducir una metarrealidad. Para nuestro autor el invierno neoyorquino es también una metáfora que describe un mundo falto de calor humano, de variedad, de vida, en contraste con Chile. Nos lo narra en la "historia" mediante un "flash forward", mientras espera que el sastre hebreo termine la bandera chilena que la poeta le ha encargado conseguir:

Ahí está la bandera que tejes, sastre hebreo; con ella caminaré bajo el brazo para que la anciana enfunde la virgen del Carmen, y luego

la virgen y sus patronos inverosímiles le enfunden a ella como el equipaje de un apóstol; con ella recorreré esta noche la estación de Times Square, olfatearé los afiches de teatros donde se desvisten muñecas inabordables, donde se trama una alegoría, una nación que no comprendo, el paquete me pesará bajo el sobaco. ("Una vuelta...", p. 86).

Su desesperación emana de la urgencia que siente en dar a conocer ese otro país, el suyo, que todo el mundo ignora, ese Chile simbolizado por una bandera que nadie reconoce:

... y qué habíamos sacado, qué habíamos obtenido para Chile, sastre Isaac Goldstein de manos de guagua y ojo torvo, qué trompetas suecas van a resucitar a las generaciones consumidas en las pensiones, y a los niños con orzuelos que encumbran volantines y se estropean las cabezas tirándose de los árboles para ver si vuelan, y a los chicos con patas de perro; quién supo que este es el país que canta; quién mandó a erradicar a los poetas de los barrios de San Pablo... ("Una vuelta...", p. 86.)

Agónica pregunta sobre la relevancia de la producción literaria frente a la urgencia del hambre en nuestros países ninguneados por las grandes potencias. La triste y trágica ironía de la Historia contestaría la pregunta del narrador más de una década después. En 1973 el golpe militar, el asesinato del Presidente Allende y después la larga y sanguinaria dictadura pondrían definitivamente a Chile en el mapa internacional.

En lo que atañe al tema central de este capítulo, es de notar que no solamente Skármeta se acoge a la figura de una mujer como mentora del poeta, sino que se aleja de la tradicional atribución masculina del padre como 'patrón' o molde que permea toda la literatura del siglo de oro español. Aquí la figura de la Mistral no es solamente mediadora. Estamos muy lejos de la Nadja de Breton o de La Maga de Cortázar. La Mistral busca la tierra fértil en donde al sembrar pueda asegurarse de que su herencia le sobrevivirá e, inclusive, la figura "divina" que inspira su devoción es otra mujer, la Virgen del Carmen, patrona de Chile y tradicional figura mediadora, pero no para el protagonista-narrador del cuento. Además, toda esta histo-

ria le es relatada a La Rucia, la compañera del escritor-narrador-protagonista y la importancia de ésta última frente a la gloria nacional que es la Mistral no es minimizada por aquél sino todo lo contrario:

Yo no quiero decir, Rucia, que ella fuera mejor que tú, o que yo o que todos nosotros juntos, porque estar vivo es mejor que ser un cadáver glorioso, es mejor beber este vino, comer esta empanada, arañarte este pecho, morderte esta lengua. ("Una vuelta...", p. 78.)

El narrador nos recuerda aquí a Giacometti diciendo que todos los tesoros del Louvre no valdrán nunca una vida humana, pero hay más, ya que el protagonista se lo está diciendo a su entonces compañera de carne y hueso con quien además le hubiese gustado haber compartido directamente esta vivencia, salvo que ella era demasiado joven en aquel entonces y se encontraba en Chile. El relato es, pues, también una suerte de puente, de punto de contacto entre ambos.

De acuerdo con Deleuze y Guattari, el proceso de "devenir" (niño, mujer, minoría, animal...) es en sí anti-mnemotécnico; es decir que un devenir es una antimemoria en sí. El escritor deberá utilizar coordenadas temporales y espaciales para crear un modelo aparentemente histórico para después subvertirlo, erigirse en contra de la "verdadera" historia (esa es "la vuelta en el aire") y recrear así, literariamente, el momento en que "devino" Gabriela Mistral a partir de coordenadas que parten del presente chileno compartido con La Rucia, que se desplazan hacia el pasado de ésta (que el narrador no pudo conocer sino después por boca de ella) y se proyectan al pasado del narrador en Nueva York para regresar nuevamente a la fiesta en Chile, en dónde le está relatando el cuento a La Rucia.

Opuestos al sistema de puntos hay sistemas lineales o más bien multilineales. Libérese la línea, libérese la diagonal: todos los músicos o pintores tienen esa intención. Uno elabora un sistema de puntos o una representación didáctica, *pero con la intención de hacer que se quiebre*, de enviar un temblor por medio de ella. Un sistema de puntos es sobre todo interesante cuando hay un músico,

un pintor, un escritor, un filósofo que se opone a ésta, que más aún la fabrica para poder oponerse a ella, como un *trampolín desde el cual poder saltar*. La historia es hecha únicamente por aquellos que se oponen a la historia (no por aquellos que se insertan en ella, o aun por aquellos que la remoldean.) (*Mille...*, p. 295.)¹⁹

En cierta medida, la invención del relato de Skármeta se opone a su propia cronología. Inventa coordenadas —como dijimos— para subvertirlas, para utilizarlas como trampolín que le permita dar un salto en el aire.

He hablado del narrador-protagonista, pero quizá habría que corregir esto y hablar de la Mistral como la verdadera protagonista del relato, ya que es ella quien opera un cambio en el narrador. Dentro de la terminología crítica de Greimas utilizada por Mieke Bal, la poeta es la “ayudante”, la que le permite al “sujeto”, el joven chileno, vislumbrar lo que conlleva el “devenir-poeta”, esto a nivel de la “fábula”. A nivel de la “historia”, el narrador deja filtrar su profundo nacionalismo al introducir la paradoja en la diferenciación de papeles. En realidad hay un constante intercambio de éstos y este intercambio hace que, en el fondo, las diferencias de sexo entre ellos sean totalmente marginales y sólo se reafirmen en relación a La Rucia, receptora del relato. Además, el joven es también “ayudante” pues es quien se encarga de mandar hacer la bandera chilena para la poeta, así como ésta última torna a ser “sujeto” en este caso.

La cita de Gabriela Mistral que precede la narración que ahora me ocupa: “Oprimidme: He sido vuestra; deshacedme porque os hice...” elucida también, más allá del concepto de comunión cristiana, el de antropofagismo bakhtiniano, ya que implica cierta violencia dialógica. La obra, la biografía y la leyenda de la Mistral le sirven a Skármeta de medio ambiente dialógico frente al cual nuestro autor propone un anti-modelo: el de su narración. A su vez, este anti-modelo le permite, mediante la utilización de la heteroglosia, realizar esa “vuelta en el aire” a la que se refiere el título del cuento. En otras palabras, le permite por unos minutos (los de la lectura del relato) consumir el milagro de una ficción que sólo despegaba breve-

¹⁹ Los subrayados son de la autora.

mente los pies de la realidad, para regresar a ella después de un corto viaje por ese "país que no existe" y que es "más ligero que ángel", el país de la poesía.

Deleuze y Guattari escriben que :

Podemos ser proyectados hacia un devenir por cualquier cosa, por la cosa menos esperada y más insignificante. Uno no se desvía de la mayoría a menos de que haya un pequeño detalle que empiece a hincharse y lo arrastre a uno consigo. (*Mille...*, p. 292).

La osmosis de ambos protagonistas, el narrador y la poeta, tiene lugar poco antes de que ésta le pida conseguirle una bandera chilena e inicia la transformación del narrador en la mujer que es la poeta. Este proceso, claro está, atañe al lector o lectora, quien no puede evitar participar en el devenir Gabriela Mistral del narrador. Esto ya lo había anotado acertadamente el escritor chileno Ariel Dorfman, a propósito de los cuentos de Skármeta:

Aquí está la magia de Skármeta. El protagonista se lanza adentro de nosotros y nos compromete en su viaje. Cada uno de ellos vive una etapa o una experiencia fundamental, definitiva, de la existencia humana. No es la odisea de un solitario ser humano, sino la de un embajador de todos los hombres, que se comunica y envuelve a todos los demás que pasaron por situaciones similares.²⁰

Afin al tema de este ensayo, el cuento "Final de tango" es difícil de captar debido a los múltiples niveles de escritura (y por ende de lectura). Este breve pero tortuoso relato, tiene lugar en una sala de fiesta burguesa en donde se bailan tangos y que solamente existe, probablemente, en la imaginación del protagonista, un músico en huelga que trata de exorcizar su insoportable deseo por una mujer "la del país lejano", durante un insufrible día de canícula estival que contribuye a atizar el "infierno" de su deseo no compartido por una mujer que nos describe como vacía, orgullosa, inaccesible, verdade-

²⁰ Antonio Skármeta: *El ciclista del San Cristóbal*, Editora Quimantú, Santiago de Chile, 1973, pp. 9-10. (Toda referencia a este volumen aparecerá en el texto como *El ciclista...*, p. x.).

ra parodia de una "pituca", para hablar en chileno. Al interpellarla en su monólogo interior, el compositor-profesor del Conservatorio alterna los vocablos agresivos ('perra'), con los tiernos ('perrita', 'dulzura', 'amor'), y la compara una y otra vez a una nación remota, "especie de Holanda ambulante, de Indostán". El monólogo interior del protagonista opera mediante una serie de asociaciones de ideas. La falta de lluvia le recuerda que en Vietnam sí está lloviendo y le recomienda al objeto de su deseo viajar a ese país para así, quizás, "devenir-mujer", "devenir- humana", compartir su amor y su deseo, en vez de mantenerse en un plano momificado y estéril. Irónicamente, el protagonista ni siquiera logra morir de amor como el personaje de *La Princesse de Clèves*, sino que su pasión lo empuja, literalmente, a convertirse momentáneamente en la mujer deseada y sentir y pensar lo que ella piensa mientras baila con él los últimos compases del tango de su deseo. Ella concluye que:

... y ya sé lo que va a pasarte, acabarás en ti, o en mí, cuando amanezca definitivamente, y tendrás tu propia repugnancia, tu conciencia latinoamericana, tu traje barato, pero yo estaré ahí donde tú dices, en una nación remota, ahí donde tú dices en otra galaxia, ahí lo tienes compañero: ése es el final del tango.²¹

El 'compañero' aquí, es, claro está, tristemente sarcástico y el relato es eminentemente simbólico. El objeto del deseo podría ser la literatura, la palabra poética a quien el narrador ama, a pesar suyo, pero no logra entender:

... qué país es éste, qué lobos lo habitan, qué lengua se habla tan corta de respiración, tan inútil este jadeo turbio que me aprieta en la carne, qué me haces, qué tango es éste que me está matando sin ninguna muerte, qué Santiago, perra...("Final...", p. 99).

El protagonista se atiene al género gramatical de 'patria', de allí que el arte esté simbolizado por una mujer, pero por una mujer que contrasta con las mujeres protagónicas de *La insurrección y*

²¹ Antonio Skármeta: "Final de tango". *Desnudo...*, p. 100. (Toda referencia a este cuento aparecerá en el texto como "Final...", p.x.).

Soné que la nieve ardía pues, aun cuando comparta con ellas el componente de la lengua que conforma lo más sólido de su caracterización literaria, ésta última es más un concepto, la “presencia de una ausencia” que el escritor, dentro de su desesperación quisiera asir, plasmar, sin destruir. “El país remoto” parece simbolizar, en la obra de Skármeta, una zona inasible en donde se gesta la creación literaria. Terminado el cuento, drama, poema o novela, éste deja de ser propiedad de su autor, quien regresa a su original identidad cotidiana, como si no hubiese ocurrido nada. A la mujer del tango solamente se la posee momentáneamente, transfigurándose en ella, pero, paradójicamente, es ella quien posee al demonio prestándole su cuerpo y creando la ilusión de también claudicar anímicamente, hecho que desmiente el final del tango. Cada nueva empresa creadora necesitará de los compases de un nuevo tango. El tango es, pues, una metáfora del proceso creativo en medio del cual se disuelve toda idea de originalidad ya que el escritor nada en plena intertextualidad, incapaz de reconocer su voz en medio de las voces de su tradición y cultura, voces por lo demás polifónicas como lo atestigua el tango de Brel (un tango no argentino) y los demás compositores mencionados en el cuento.

La relación de atracción y rechazo de la pareja, relación en movimiento que evoluciona de acuerdo con el ritmo de un tango imaginario recuerda —cuando el narrador-protagonista trata de “perra” a su alter-ego, a su contrario, a la fuente de su inspiración— unos versos de Octavio Paz:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas).
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas gallo galante...²²

²² Octavio Paz: “La palabras”. *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 22.

La diferencia, sin embargo, reside en que Paz no se identifica jamás con las odiadas y deseadas palabras, ni mucho menos piensa en convertirse en una de ellas, sino que se limita a insultarlas con el típico vocabulario de un "macho" mexicano de cantina, con el propósito de que éstas se vuelvan maleables como objetos y obedezcan las órdenes del poeta. De la actitud de Paz a la de Skármeta se ha recorrido mucho terreno, el que media entre la actitud machista del capitalista reaccionario y la del verdadero socialista conciente de que la liberación es un proceso dialéctico en perpetuo movimiento.

A otro nivel, la metamorfosis del músico de "Final del tango" nos recuerda la del personaje de Kafka en cucaracha y la del narrador de "Axolotl" de Cortázar en ajolote. En este último cuento la metamorfosis es más cercana a la que sufre el narrador de Skármeta, ya que la única forma de comprender y verdaderamente llegar a pensar como un axolotl es convertirse en uno de ellos. Cortázar escribe:

El volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente. Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros, que obedecía a una costumbre. Como lo único que hago es pensar, pude pensar mucho en él. Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo, *porque lo que era una obsesión es ahora un axólotl, ajeno a su vida de hombre*.²³

En el caso de "Final del tango" la obsesión ha quedado plasmada en una nueva composición, ajena a la vida de hombre del compositor como nos lo dice su pareja de baile. Según Deleuze y Guattari:

La línea o bloque de devenir que une a la avispa y a la orquídea produce una desterritorialización compartida: de la avispa en el sentido de que se vuelve el objeto de un orgasmo en la orquídea, también liberada de su propia reproducción. Una coexistencia de

²³ Julio Cortázar: "Axolotl". *Final del juego*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 167. (El subrayado es de la autora).

dos movimientos asimétricos que se combinan para formar un bloque, a lo largo de una línea de fuga que barre con las presiones selectivas. La línea o bloque no une la avispa a la orquídea, ni las conjuga o mezcla: pasa entre ellas, llevándoselas en una proximidad compartida en la cual la discernibilidad de los puntos desaparece. (*Mille...*, pp. 293-94.)

He aquí cómo Skármeta nos describe ese “no-man’s-land” del devenir mujer del narrador-protagonista de “Final del tango”:

... y ahora el roce con tu pelo, y mi barba cada vez más pálida, mi bozo lampiño, y hasta el tórax Cristo que se me aprieta y me estoy pegando a tu camisa, y el pecho se me descoyunta, me están saliendo tus tetas adelante, como si estuviera gestando una granada en los flancos, mis piernas cada vez más lacias, el terciopelo moribundo y quién me aprieta, la madera del suelo se baja, mis pies tan pequeños en la alfombra, y yo dónde estoy, cuál es este silencio, y tú que me estás llevando con tanta rabia, y qué me importas y tu sexo duro entre mis piernas como si te perteneciera... (“Final ...”, p. 100).

Por lo demás, este cuento plasma de manera brillante ese estado anómalo que es “devenir-puro”, y en pos del cual navega el Capitán Ahab cuando persigue a Moby Dick. He aquí cómo Deleuze y Guattari, inspirándose en Lovecraft y la tortuga de Lawrence describen este estado:

Si lo anómalo no es ni un individuo ni una especie, entonces, ¿qué es? Es un fenómeno, pero un fenómeno de frontera. He aquí nuestra hipótesis: una multiplicidad no se define por los elementos que la componen en extensión, ni por las características que la componen en comprensión, sino por las líneas y dimensiones que abarca en “intención”. Si se cambian dimensiones, si se añade o sustrae una, se cambia la multiplicidad. O sea que existe una frontera para cada multiplicidad; no es de ninguna forma un centro sino más bien la línea de envoltura de la dimensión más alejada, en función de la cual es posible contar las demás, todas esas líneas o dimensiones constituyen el grupo en un momento dado (más allá de la frontera o límite la multiplicidad cambia de naturaleza.)

Es decir que, por medio del estado de intensidad que es “devenir- puro” (y que necesita de un/a representante-anómalo/a del grupo o manada) el individuo puede experimentar una transformación en la multiplicidad de “lo otro” sin la cual le sería imposible relacionarse con la totalidad del grupo minoritario o animal. Skármeta comprende lo que Borges no captó en su *Manual de zoología fantástica*²⁴ al eliminar todos los problemas del grupo y del devenir-animal del hombre y no incluir en su catálogo al mito del ‘lobizón’ (el ‘nahual’ mexicano, el ‘hombre-lobo’ occidental) que existe en todas las culturas. Como el brujo, Skármeta intuye que el devenir-mujer (o animal, o minoría) implica a todo el grupo y no solamente al individuo por más anómalo que éste nos parezca.

Sin embargo, uno de los rasgos que se repite a lo largo de la obra temprana de Skármeta es la relación entre la figura de la mujer deseada/amada, la música y la noción de territorio individual, tribal y nacional. En “El joven con el cuento”, el protagonista-narrador que ha decidido aislarse del mundo y de la civilización para poder darle rienda suelta a su inspiración y escribir en una cabaña de playa en el norte de Chile, opta casi inconscientemente por “territorializar” su nuevo medio ambiente, antes de entregarse a la tarea de redactar un manuscrito. La descripción, no falta de humor como en la mayoría de los escritos de Skármeta, de su copulación con la madre tierra (la arena de la playa) y su autobautizo en las aguas del Pacífico hacen aún más palpable la presencia del cuerpo en su obra. De un cuerpo inorgánico al que es menester darle órganos, territorializar mediante la presencia de la mujer, del ‘otro’ (hermano, abuelo, padre, compañero) y de la naturaleza, que le permitirán crear la ‘música’ que a su vez se convertirá en la señal de su identidad, la cual demarcará su territorio.

Deleuze y Guattari nos dicen que siempre hay sonoridad en el hilo de Ariadna y el canto de Orfeo y, más adelante, escriben que una vez exorcizado el caos por medio del refrán o del estribillo (en el caso del niño) o de la plegaria o la composición musical en el del adulto, nos encontramos en casa, en el hogar; un hogar precario pues cualquier falla en el ritmo podría devolvernos al caos:

²⁴ Jorge Luis Borges: *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

Pero el hogar no pre-existe: fue necesario trazar un círculo alrededor de ese centro frágil e incierto para organizar un espacio limitado. Muchos muy diversos componentes contribuyen a esto, marcas territoriales y marcas de todo tipo. [...] Se mantienen fuera lo más posible las fuerzas del caos, y el espacio interior protege las fuerzas germinales de una tarea por desempeñar o una obra por hacer. (*Mille...*, p. 311).

Veamos ahora lo que nos dice el narrador de "El joven con el cuento":

Lo primero que dije fue una especie de oración mezclando el Padre Nuestro que estás en los cielos con las odas de Neruda y con algunos poemas escritos en la infancia, todo salpicado de interjecciones groseras, que las lanzaba sólo para meter alboroto en la acción de gracias, como pensando que si alguien las escuchase, no me tomara por un beato o por un poeta de chambergó. Después se me ocurrió que lo justo sería pedir que mi espacio fuera conservado, mantenido en garantía, inviolable, es decir sí por mujeres, si se les ocurría hacerlo, pero no por la muerte [...] En seguida, envalentonado por la plegaria y dispuesto a la ambición por el sonido de las palabras, oración murmurada al oído de la hembra tendida a mi lado, la única, la elegida [...] Con los dedos de los pies y de las manos me di en escarbar la tierra mientras flexionaba las rodillas y los codos, sintiendo la fina lluvia de arena golpeando contra mi nuca, y con un movimiento de negación arrastré la frente dibujando en la arena una especie de semicírculo. Fui acelerando todos estos movimientos involuntariamente, sin que me lo hubiera propuesto, hasta que pareció que todo el calor del mundo se me entregaba y que una rotación de carbones se amontonara con movimientos intermitentes en el cerebro, y en los muslos, y en el espinazo sobre todo. Me aferré a la tierra oprimiendo con la mano derecha una concha marina y permaneciendo quieto me permití circular libremente por las venas y luego salir con violencia hacia el resto del espacio, sintiendo el contacto húmedo sobre el estómago, el pecho y el cuello, resoplando con fuerza, las manos extendidas ahora, los brazos largos a la vez, como un crucificado, sin dejar de cavar la tierra con la frente, los ojos firmemente apretados y sonriendo.²⁵

²⁵ Antonio Skármeta: "El joven con el cuento". *El entusiasmo*, p. 55-56. (Toda referencia a este cuento aparecerá en el texto como "El joven...", p.x.).

Pero, al igual que el protagonista de "Final del tango", el de este cuento tiene plena conciencia de lo precario de su territorialización y de lo fácil que es volver a caer en la contingencia:

... pensé en todos los que habitan en las ciudades y en quienes van de una ciudad a otra, de un país a otro, de un planeta a otro planeta, como si en algún lado las cosas fueran a ser mejor, como si en algún lado uno pudiera sacarse los zapatos, y sin temer nunca más, equilibrado en su destino, manejándolo en su puño, palpando directamente el valor y la gallardía en los latidos calientes de la esperanza, decir aquí me quedo y nada me moverá. ("El joven...", p. 69).

Para el creador (el escritor en nuestro caso), el círculo tiene que abrirse eventualmente para dejar entrar a otro u otra o para aventurarse uno mismo fuera del círculo, sin embargo, Deleuze y Guattari nos dicen que:

Uno abre el círculo no del lado en contra del cual las viejas fuerzas del caos presionan, pero en otra región, una creada por el mismo círculo. Como si el círculo tendiera a abrirse hacia el futuro, como una función de las fuerzas de trabajo que alberga. Esta vez es para unirse a las fuerzas del futuro, fuerzas cósmicas. (*Mille...*, p. 311).

Lo cual explicaría la balacera en la que se complace el protagonista de "El joven con el cuento" después de emborracharse en la playa con sus dos fortuitos compañeros:

Después agarré la caja de municiones, llené el revólver y disparé al cielo, a la casa, quebrándole dos vidrios, a los maderos que flotaban en la orilla, a los cerros, a un barco que pasó a la distancia, a todo lo que quería que muriese en mí. ("El joven...", p. 71).

En "Días azules para un ancla", otro cuento de *El entusiasmo*, el protagonista pasa por un ritual similar pero infinitamente más agónico, ya que se trata del "Gran Viaje" y que al abandonar Antofagasta, su ciudad natal, se está también despidiendo del abuelo, símbolo de su tribu, de su herencia y de su propia infancia. El territorio del que va a huir el personaje es el de los "días azules":

“Así que así son los días, hermano: azules hasta dar sed y morder la saliva”. Deleuze y Guattari nos dicen que los colores (de los animales) tienen que tener cierta permanencia para denotar territorialidad. Las aves blancas, por ejemplo, son gregarias. Así el título del cuento marca el territorio familiar e infantil del narrador, el de Antofagasta. Territorio que en este momento lo agobia y del que debe huir si quiere encontrar su propia identidad, su propio territorio, pero lugar que sabe inmutable, de allí lo del “ancla”. El se siente velero, ave, pero la idea de que siempre podrá anclar su navío en este hogar aparentemente inmutable le facilita el despegue, que es riesgo, salto mortal.

En este cuento, como en el anterior, el alcohol aliviana su “cambio de piel”, el alcohol y la música que liberan al deseo que abre las puertas de la poesía que es la mano de una mujer, que es la “palabra”:

... quería una mano tensa preñada de gestos una mano que no hiciese diferencias entre la uña ardorosa en los riñones del amante y la piel que amasa el pan del desayuno una limpia mano de hembra fresca para ponerla en mi vientre dejarla moverse y mirar el techo de la habitación y los altillos del cielo una mano que volara sobre las cosas sin nombrarlas que conociese palpando el precio de la piel en la cama y de la sangre y de la madera una mano que dialogara transparente que crujiese nítida la alegría en sus falanges [...] que cojera como aves las imágenes y las cosechara en su vientre una mano con historia que haya que separarle los carpos y leerla una mano a la que haya que darle algo una mano a la que haya que premiarla [...] y yo estaba enamorado y no sabía qué cosa tocaba la maldita banda con su cháchara y fanfarrias y creo que me derramé sobre el pasto y parece que estuve cantando hasta que la plaza hubo quedado dulcemente desierta.²⁶

En este cuento temprano de Skármeta (1967), es fácil reconocer el ideal femenino que invade la subjetividad del narrador durante el monólogo interior que acabamos de citar. El sujeto-narrador desea a una mujer (aquí simbolizada por la mano, a su vez

²⁶ Antonio Skármeta: “Días azules para un ancla”. *El entusiasmo*, p. 134-135.

un símbolo del tacto) que condense en sí todas las cualidades positivas del canon patriarcal: intuición, laboriosidad, misterio, pasividad (la mano siempre obedece al deseo del sujeto de la subjetividad, es su “objeto”, actúa únicamente cuando el sujeto se lo permite, o lo desea). O sea que la subjetividad del narrador-sujeto desea un tradicional conglomerado de madre-amante-musa-ama de casa (“la piel que amasa el pan del desayuno”). Sin embargo también desea “una mano con historia”, o sea, a dos niveles: el de su deseo de encontrar una mediadora y una partera de su inspiración literaria y el del deseo físico de una mujer (más adelante nos dice que “estaba enamorado”). Quiere ante todo encontrar a su alter ego idealizado, a su “ánima” en el sentido junguiano del término.

La mujer de “Final del tango” recuerda a la de “El Cigarrillo”, incluido en *El ciclista del San Cristóbal*, aun cuando este último cuento pertenezca a la época de la Unidad Popular y su tema esté relacionado con las tácticas utilizadas por la burguesía de derechas y el lumpenproletariado para sabotear la estabilidad del gobierno de Salvador Allende. Como la mujer-símbolo de “Final del tango”, la mujer de “El Cigarrillo” también nos es descrita como una mujer de la aristocracia, y también podría venir de un “país remoto” ya que la burguesía que controla los medios de producción es, por definición, apátrida, pero a diferencia de la mujer de “Final del tango”, con quien el narrador tiene una relación dialéctica de atracción y rechazo que traduce la dialéctica del deseo, la señora de “El Cigarrillo” no posee ninguna cualidad redimente, es lo que Deleuze y Guattari llaman un cuerpo sin órganos que le sirve al narrador para hacer resaltar con más fuerza la esquizofrénica desterritorialización del protagonista, a la que se refiere la cita de Víctor Jara que precede el texto del cuento:

Usted, no es na,
ni chicha ni limoná,
se lo pasa manoseando,
caramba zamba, su dignidad.²⁷

²⁷ Antonio Skármeta: “El cigarrillo”. *El ciclista...*, p. 139. (Toda referencia a este cuento aparecerá en el texto como “El cigarrillo”, p.x.)

El personaje del muchacho que golpea y quizá mata a un chico "comunista" de un cadenazo durante la manifestación de "ollas vacías" que tuviera lugar en 1971 y durante la cual desfilaron las burguesas del barrio alto de Santiago golpeando utensilios de cocina que raras veces habían sido manidos por otras que no fueran sus sirvientas antes del inicio de los desfiles opositores de derecha, anticipa al de Arturo en *Soné que la nieve ardía*. El machismo de ambos es siempre una característica del "lumpen" o de la burguesía en la obra de Skármeta, y rebasa las fronteras sexuales. La burguesa que conmina al muchacho a matar al chico caído lo trata como objeto de placer e instrumento desechable en su lucha por recobrar para su clase el poder absoluto. Entre su actitud y la del arquetipo machista no hay ninguna diferencia, lo cual viene a confirmar una vez más que para Skármeta la liberación femenina no puede darse dentro de un sistema de opresión capitalista.

En "El cigarrillo", la voz del fascismo es una voz femenina. Es la que le ordena al joven : "— Mávalo". Elías Canetti al hablar del impacto psicológico de la "palabra-orden"²⁸, nos dice que ésta crea una suerte de quiste en el alma del receptor, y que la única forma de deshacerse de esta molestia o punzada es pasársela a otro/a cuanto antes, masificarla. El hecho de que la orden se experimente como un cuerpo extraño dentro del cuerpo hace también que el receptor de ésta no se sienta culpable y haga responsable al/a emisor/a de la orden de cualquier acto de violencia o maldad:

La persona que obedece la orden no se acusa a sí misma, pero sí al aguijón: éste es el verdadero culpable, al que lleva consigo a todas partes. Es su testigo permanente de que no fue él, de que no fue él mismo quien perpetró una mala acción dada. Se ve a sí mismo como su víctima y de esa manera no le queda ningún sentimiento para la víctima real. (*Mille...*, p. 525).

El joven del cuento vuelve a referirse dos veces a la orden de la mujer. La primera vez es cuando ésta trata de seducirlo después de haberle servido sendos vasos de whisky:

²⁸ Elías Canetti: *Crowds and Power*, Viking Press, New York, 1963.

- Tengo que ver qué pasó. Tengo que ver si lo maté.
La mujer le clavó el vaso en una mano.
- No seas huevón. Tú no has matado a nadie.
- Usted me pidió que lo matara. ("El cigarrillo", p. 144).

El chico sale del lujoso apartamento en el cual se siente desubicado, pero vuelve a asaltarlo el recuerdo de la orden:

En el ascensor, con los ojos cerrados, intentó reconstruir la escena. Había un momento, un especial momento cuando, en medio del alboroto, él se había detenido, levantó la cara y la mujer le habla. ¿"Mátalo", había dicho? ("El cigarrillo", p. 145).

El muchacho tiene que auto-convencerse para no sentirse culpable de que la orden vino de fuera y vino de una persona socialmente "superior". La víctima pasa así a ser el culpable por "comunista" y "roto". Ni siquiera las palabras de su madre, que comprende lo que ha pasado lo hacen recapacitar:

La madre apoyó el cuerpo en el respaldo de la silla y se frotó la frente sin dejar de mirarlo.

— ¿Un roto?

— Por favor, mamá.

— Un momento, hijo. ¿Usted dice que le pegó a un roto?

El muchacho vio que el rostro de la madre estaba severo, pero con los ojos contenidos, húmedos, a punto.

— Ya pus, vieja, no la embarre. Hace tiempo que no...

— ¿Tú estabas en esa marcha peleando por la derecha? ¿Quién te crees tú que eres, Virgen Santa? ¿Por Diosito lindo, quién diablos piensas tú que eres? ("El cigarrillo", pp.147-48).

El desclasamiento del chico se hace aún más palpable a bordo del autobús en donde evita identificarse con un grupo de obreros de cuyo sindicato su padre había sido dirigente, y al llegar de nuevo al piso de la "pituca" el proceso de traición a su clase y de conversión al fascismo ha sido reprimido de tal manera que ha dejado de ser consciente y se ha convertido en deseo de represión general. En *El anti-Edipo*, Deleuze y Guattari escriben que:

La represión es tal que la represión general se vuelve deseada, dejando de ser consciente, e induce un deseo de consecuencia, una imagen trucada de aquello a que conduce, que le da una apariencia de independencia.²⁹

El joven de "El cigarrillo", que en su primera visita al piso de la burguesa que lo incitara a matar al chico caído durante la manifestación, reacciona molesto ante ciertas caricias de ésta:

Ella extendió un pañuelo y se lo pasó por el pecho lampiño. Encima de su cuerpo, casi de súbito, deslizó los labios sobre la piel del muchacho y sacando la lengua le lamió lentamente las tetillas. El joven se dejó hacer durante un momento, pero luego la apartó hundiéndole una mano en el cabello.

—No me gusta que me haga eso— dijo. [...]

—Perdone— dijo, mirando el líquido en el vaso— Es que eso que me bese ahí me hace sentirme... No sé. Eso es para los maricones. ("El cigarrillo", p. 142).

al final del relato opta por "liberarse" de sus reacciones más genuinas y espontáneas, reprimiéndolas:

—En realidad estos rotos no son capaces ni de convidarle un fósforo a uno.

Y la mujer dijo:

—Eso te pasa por ser tan hijo de puta.

El joven apartó el cigarrillo de sus labios y una mueca de disgusto le ensombreció el rostro. Pero al mismo tiempo la mujer avanzó para desabotonarle el botón superior de la camisa. El muchacho sonrió y mientras la abrazaba miró de reojo hacia la mesa:

—Me tomaría otro poco de ese whiskacho— dijo. ("El cigarrillo", p. 152).

A nivel de la "fábula" este cuento presenta la sucesión de eventos en cinco estadios cronológicos: Primero nos muestra a la

²⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *El anti-Edipo Capitalismo y esquizofrenia*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1985, p. 125. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como *El anti-Edipo*, p.x.).

burguesa chilena incitando al joven a matar a un "comunista" a cadenas durante la manifestación de las ollas vacías, en segundo lugar vemos a la misma mujer en su apartamento invitarle un whisky al muchacho y tratar de seducirlo, en tercero lo vemos a éste hablar con la madre en casa de ésta última y ser rechazado por ella, en cuarto lugar vemos al chico en el autobús ya sintiéndose enajenado de los demás miembros de su clase que bromean con él y en quinto y último lugar, presenciamos su regreso a casa de la "pituca". Obviamente éste no es sino un basto bosquejo de los eventos y ya hemos apuntado algunos de los elementos de una compleja estructura de significados que puede verse en las interrelaciones de los sujetos responsables de la acción de la narración.

El "sujeto" de la narración, el muchacho, aspira a realizar su "objeto", que es el de ser aceptado por la burguesía como un igual, de allí que se haya sumado a una manifestación de derecha, siendo él hijo de obrero. Dentro de su enajenación piensa que su aspiración está siendo alentada por la "emisora", que es aquí la mujer burguesa que lo insta a matar al chico caído. Por otra parte, la mujer (como todos los demás personajes del cuento) no tiene nombre, o sea que el "emisor" es también el sistema burgués generalizado. Igualmente el "receptor" no es únicamente el muchacho, sino todo el lumpen proletariado. En cuanto al "ayudante" y al "opositor", éstos son intercambiables. Se puede decir que la mujer "ayuda" al muchacho después del incidente, pero lo trata siempre como objeto de su deseo y como inferior aun cuando lo llama "hijo de puta", parodiando así el lenguaje popular con vistas a humillar al chico. Aquí está claro quién es la detentora del poder, además, el tener control sobre la lengua es también controlar a quien la habla, en el sentido de que la mujer puede hablar como el pueblo pero el muchacho no posee el lenguaje de la burguesía.

Dentro del ya vasto panorama de la crítica feminista sin embargo, la cuestión de la detención del poder se limita a una clase dada y no al hecho de que en el esquema capitalista patriarcal la mujer burguesa es quien detenta el poder vis-à-vis del hombre proletario. En realidad, a nivel del focalizador —o sea de la "historia"— y al nivel del "texto" no deja nunca de ser la "opositora" del muchacho, su enemiga de clase. Sería interesante apuntar aquí

que al nivel del "texto" y de la "historia" nos percatamos de la identidad entre "machismo" y represión social. La mujer se comporta hacia el chico como un machista de su medio y cultura. Trata al chico como un patrón lo haría con una empleada doméstica a quien quisiera seducir y el muchacho lo intuye cuando rechaza ser besado en el pecho por miedo a sentirse "maricón". Y éste es precisamente el apelativo que los de su clase le dirigirían si supieran lo sucedido. La inscripción de "género" de acuerdo con el canon patriarcal capitalista coincide exactamente con la de la polarización de clases. También la madre, arquetipo del proletariado concientizado y tradicionalmente la "ayudante" incondicional en mucha de nuestra narrativa, torna aquí a ser la "opositora" del muchacho, cuando se percata de la traición a su clase perpetrada por el chico. En cuanto al pueblo, simbolizado en este cuento por los obreros en el autobús, el diálogo nos indica (así como la focalización) que éste intuye la traición, a pesar de que el muchacho, que aún se siente vagamente culpable, trate sin lograrlo de apropiárselos.

Este cuento, más que otros textos de Skármeta, se alza en contra del mito de la voz individual y única, reconociendo, en términos Bakhtinianos, que estamos constituidos en polifonía y que hablamos con nuestra ideología:

El hombre social [y no existe otro tipo] está rodeado de fenómenos ideológicos, de objetos-signos [veschch'-znak] de varios tipos y categorías: por palabras en las formas múltiples de su realización (sonidos, escritura, y los demás), por declaraciones científicas, símbolos y creencias religiosos, obras de arte, etc. Todas estas cosas en su totalidad conforman el medio ambiente ideológico, que forma un anillo sólido alrededor del hombre. Y la conciencia del hombre vive y se desarrolla en este ámbito. La conciencia humana no se pone directamente en contacto con la existencia, sino por medio del mundo ideológico circundante... En realidad, la conciencia individual sólo puede volverse una conciencia al ser realizada en las formas del contorno ideológico que le es apropiado: en el lenguaje, en gestos convencionalizados, en la imagen artística, en el mito, etc.³⁰

³⁰ Medvedev / Bakhtin: *The Formal Method in Literary Scholarship: A critical Introduction to Sociological Poetics*, Goucher College Series, Baltimore, 1978, p. 14.

En este capítulo he tratado de analizar cómo Skármeta integra la dialéctica feminista en su obra narrativa, ubicándose así entre los muy contados escritores (hombres y mujeres) latinoamericanos que han sabido comprender el papel fundamental del proceso feminista dentro de la dialéctica de nuestra liberación. Para concluir se podría decir que, dentro de la producción literaria de Skármeta, el tema de la liberación femenina se encuentra engarzado en el tema fundamental de toda su obra que es el del amor, en el sentido que Ernesto Cardenal le diera a este sentimiento totalizante:

Todo en la naturaleza es un querer rebasar los propios límites, traspasar las barreras de la individualidad, encontrar un tú a quien entregarse, transformarse en otro.³¹

³¹ Ernesto Cardenal: "Vida en el amor". *Cuadernos Latinoamericanos*, Ediciones Carlos Lohé, Buenos Aires - México, , 1970, p. 23.

SEGUNDA PARTE

**EL ROL PROTAGONICO
DE LAS PALABRAS**

I

El papel del humor en *Ardiente paciencia*

Grabó el movimiento del mar
con la manía de un filatélico
Ardiente paciencia

En *De l'essence du rire* Baudelaire, después de establecer la diferencia entre lo que él entiende por “lo cómico absoluto” y por “lo cómico significativo”, el primero siendo una reacción instantánea ante el evento y el segundo una diferida en el tiempo, reitera, sin embargo, la relatividad de lo cómico absoluto:

J'ai dit: comique absolu; il faut toutefois prendre garde. Au point de vue définitif, il n'y a plus que la joie. Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue, et c'est ainsi que je l'entends.¹

Todo lo cómico, lo “absoluto” y lo “significante” debe categorizarse bajo la rúbrica del fracaso de la experiencia, no de la pérdida de la inocencia (de la que también habla en este ensayo). Ambas categorías no se excluyen la una a la otra. Lo cómico nunca coincide consigo mismo sino que está siempre diferido, y surge de su propia dispersión después del “après coup”. Subraya la “diferencia” que existe entre el “yo” y la presencia del “yo”, ya que la risa siempre apunta hacia esa “diferencia” exenta de alegría.

En el mismo ensayo, Baudelaire escribe sobre dos tipos de caricaturas: uno, el periodístico y anecdótico que no le interesa, y

¹ “He dicho lo cómico absoluto: hay, sin embargo, que tener cuidado. Desde el punto de vista definitivo no hay más que el gozo. Lo cómico solamente puede ser absoluto frente a la humanidad fracasada, y así lo entiendo yo”. Charles Baudelaire: *De l'essence du rire. Oeuvres complètes*, 2 vols, Gallimard, París, 1975, p. 536. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como *De l'essence...*, p. x.).

otro cuyo misterioso elemento permite elevar un género aparentemente inferior al nivel de "lo bello":

Chose curieuse et vraiment digne d'attention que l'introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les oeuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique! Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle lamentable excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible. Voilà donc le véritable sujet de cet article.²

A pesar de todas las diferencias de intención, contexto y meta, es interesante notar el paralelismo entre la Virginie (personaje que Baudelaire escamotea de la obra de Bernardin de Saint Pierre y quien pierde su inocencia al caer en el "moderno" París del siglo XIX y encontrarse frente a una lasciva caricatura de Gavarni cuyo significado intuye sin comprender) y el protagonista de *Ardiente paciencia*, Mario Jiménez. A nivel de la "fábula", éste es el receptor de los mensajes que le transmite la pantalla del cine del pueblo y las páginas de revistas usadas. Su bicicleta le permite tener acceso al pueblo de San Antonio, que si no es un antro de pecados como el París decimonónico "en comparación con su caserío lo impresionaba como fastuoso y babilónico." Como en el caso de la Virginie de Baudelaire, es el elemento caricaturesco de los afiches el que parece producirle ansiedad:

La mera contemplación de los afiches del cine con mujeres de bocas turbulentas y durísimos tíos de habanos masticados entre dientes impecables, lo metía en un trance del cual sólo salía tras dos horas de celuloide para pedalear desconsolado de vuelta a su rutina, a veces bajo una lluvia costeña que le inspiraba resfríos épicos. (*Ardiente...*, p. 2)

Este tipo de caricaturas pertenece al grupo de las que Baude-

² "¡Cosa curiosa y verdaderamente digna de atención es la introducción de este elemento inasible de lo bello hasta en las obras destinadas a representarle al hombre su propia fealdad moral y física! Y, no tratándose aquí de algo menos misterioso, este espectáculo lamentable despierta en él una hilaridad inmortal e incorregible. He aquí el verdadero tema de este artículo." *De l'essence...*, p. 526.

laire habría quizás ignorado, pero su inserción en el texto de Skármeta es profundamente relevante ya que es a través de ellas que el focalizador “empotra” su ideología en el texto, forzando a sus lectores a reconocer la distorsión de “lo otro” aquí mediatizado por el imperialismo cultural del cine de Hollywood. Sin embargo, en términos lacanianos, el acceso a ese “otro” necesita del lenguaje.³

En el primer capítulo de *Ardiente paciencia* es el padre real, José Jiménez, quien apremia al hijo a que abandone el ámbito de la madre ausente, aquí simbolizada por las “nutridas mantas chilotas” bajo las cuales retoza “perfeccionando sus oníricos idilios”, así como por la sala de cine de San Antonio que no solamente alimenta ese idilio sino que lo provee con un balbuciente lenguaje que más adelante Mario continuará inventándose, primero plagiando a Neruda, su padre putativo y luego mimetizándolo hasta arriesgarse a desplegar sus propias alas en el poema que envía al concurso de *La Quinta Rueda*. Lo único que salvará, si no el texto, sí el título y la memoria de la redacción del poema, será la referencia que de él haga el narrador de la novela en el último capítulo de la misma.

La aparente pérdida de inocencia de Mario provendría de un reflejo distorsionado de su propio ego y del objeto de su deseo. El texto, sin embargo, contribuirá a convencernos de que Mario, en realidad, nunca pierde su inocencia y que la belleza del texto nace precisamente del contraste que existe entre la aparentemente incongruente relación entre el pueblo chileno, aquí simbolizado por Mario, y uno de los más altos representantes de la poesía del siglo XX, Pablo Neruda. El “narrador omnisciente”, al insertar su propia circunstancia en el “Prólogo” de la novela también contribuye a recalcar el “milagro” que se produce a partir de una suerte de caricatura que no despierta la jocosidad sino el gozo, la belleza. El mismo se compara a Mario ya que no solamente comparte el deseo de este último de ver su libro prologado por Neruda, sino que para hacerlo tiene también que sacudirse de encima la basura editorial

³ Ver a propósito de la noción lacaniana del “Otro”, John Brenkman: “The Other and the One: Psychoanalysis, Reading The Symposium”. *Yale French Studies* 55/56 1977.

que es el único alimento intelectual y artístico de la gran mayoría de los latinoamericanos:

Entonces trabajaba yo como redactor cultural de un diario de quinta categoría. La sección a mi cargo se guiaba por el concepto de arte del director, quien ufano de sus amistades en el ambiente, me obligaba a incurrir en entrevistas a vedettes de compañías frívolas, reseñas de libros escritos por ex-detectives, notas a circos ambulantes o alabanzas desmedidas al "hit" de la semana que pudiera pergueñar cualquier hijo de vecino. (*Ardiente ...*, p. i).

Como Mario, a quien el padre —el pescador José Jiménez—, empuja constantemente a que se busque un trabajo, el "narrador omnisciente" habla de su pereza y es su jefe quien lo empuja a trasladarse a Isla Negra, no solamente para mejorar su semblante fuertemente desmejorado por la bohemia, sino para que entreviste a Neruda sobre su biografía erótica. Ahora bien si, como nos lo dice Baudelaire en un pasaje anteriormente citado, aun lo cómico absoluto surge de un fracaso de la humanidad más allá del cual sólo existe la felicidad, la dialéctica skarmetiana sigue indudablemente esta pauta a varios niveles. El narrador no logra redactar el artículo de escándalo para el pasquín que lo ha empleado y Mario Jiménez no recibe el galardón que anhela en el concurso de poesía al que envía su poema. Más aún, el fracaso del gobierno de la Unidad Popular acelera la muerte de Neruda y causa eventualmente la de Mario. La "felicidad", en el sentido en que Baudelaire usa esta palabra ('joie') es una proyección hacia el futuro de Chile y por extensión de la América Latina, proyección simbolizada por el título de la novela que proviene de la cita que Neruda hiciera de Rimbaud durante su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1972: "Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrons aux splendides villes",⁴ actualizada a continuación por el vate chileno como: "sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los

⁴ "Y a la aurora, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades". Jean Arthur Rimbaud: "Adieu". *Poésies*, Le Livre de Poche, Paris, 1972, p.198.

hombres". Esto lo ha visto muy bien el crítico chileno Grínor Rojo:

En buenas cuentas, después del ardor de la nieve, la espera paciente *pero también fervorosa*. Después de la derrota de la revolución chilena, viviendo en el exilio y sufriendo allí la crisis de la sociedad y la izquierda de nuestro país, una confianza en la que se unen por partes iguales la pasión y la razón.

El escritor que inicia la escritura de la novela *Ardiente paciencia* es el artista cachorro; el que la termina es el artista maduro, discreto y ecuánime al encontrarse en posesión de unas cuantas verdades respecto del mundo en el que le toca vivir. Esto es lo que Skármeta parece haber descubierto en el envés de los años y lo que Neruda alegoriza en la secreta intimidad de su bella novela.⁵

La hipérbole, de acuerdo con Baudelaire, así como los contrastes entre los dos absolutos pascalianos son elementos que producen la comicidad. El empleo que Mario consigue, gracias a su providencial y "alegre" bicicleta es la de cartero de Neruda, el único habitante del área que circunda a Isla Negra en dedicarse a la correspondencia. Recibe cantidades voluminosas de cartas y telegramas, lo cual implica que Mario tendrá que pedalear duro, pero la propina será —lógicamente— inversamente proporcional al número de cartas, pues el destinatario es uno solo:

—¿Y quién es el cliente?

—Pablo Neruda.

Mario Jiménez tragó lo que le pareció un litro de saliva.

—Pero eso es formidable.

—¿Formidable? — Recibe kilos de correspondencia diariamente. Pedalear con la bolsa sobre tu lomo es igual que cargar un elefante sobre los hombros. El cartero que lo atendía se jubiló jorobado como camello. (*Ardiente...*, p. 3).

La hipérbole aquí es pues doble, ya que se refiere no solamente

⁵ Grínor Rojo: *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1989, p. 137. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como *Crítica del exilio*, p. x.).

a la incongruencia de que el cartero del pueblo solamente tenga un cliente sino al hecho de que este cliente, reciba una cantidad de correspondencia equiparable a la que todo un pueblo recibiría en un lugar en donde todos leyeran y escribieran con avidez. La metáfora es también doble y se refiere al peso y a la responsabilidad de nuestros genios que tienen que actuar como voceros de todo un pueblo que carece de voz y al literalmente sobrehumano esfuerzo que el pueblo tiene que hacer por su parte para tratar de conquistar su propia voz, que no será la del vate máximo, pero sí será su voz. La comicidad emana, sin embargo, de la caricatura que el jefe de la oficina de correos traza del predecesor de Mario.

En otros casos, lo que en el llamado "Primer mundo" parecería una hipérbole, no es, tratándose de los empleos gubernamentales de nuestros países, sino un dato realista, dato que nos parece sin embargo cómico por su discrepancia con el sentido común y pragmático que caracteriza a los países llamados "desarrollados":

Con el primer sueldo, pagado como es usual en Chile con un mes y medio de atraso, el cartero Mario Jiménez adquirió los siguientes bienes: una botella de vino Cousiño Macul Antiguas Reservas para su padre, una entrada al cine gracias a la cual se saboreó *West Side Story* con Natalie Wood incluida, una peineta de acero alemán en el mercado de San Antonio a un pregonero que las ofrecía con el refrán: "Alemania perdió la guerra, pero no la industria. Peinetas inoxidables marca Solingen", y la edición Losada de las *Odas Elementales* por su cliente y vecino, Pablo Neruda. (*Ardiente ...*, p. 6).

Evidentemente, la reacción del lector educado medio norteamericano, europeo o latinoamericano, si enfocamos la interpretación de esta aparente caricatura de un joven pueblerino chileno, que cobra su primer sueldo con el retraso normal, no será la misma. Un burgués del "primer mundo", por ejemplo, pensará en términos de estereotipos: "Los latinoamericanos desconocen la puntualidad y el autor exagera diciendo que el cartero ha recibido su primer sueldo con dos meses y medio de atraso para hacernos reír. Los latinoamericanos no son responsables, no saben que la economía es la base de todas las virtudes, del 'progreso' y gastan en tonterías, no saben ordenar sus prioridades... etc." El lector latinoamericano sabe que

se trata de una caricatura, pero de una buena caricatura que refleja la realidad, su realidad cotidiana.

La comicidad del pasaje anteriormente citado surge dentro de un contexto que es el suyo. Mario sobrevive como sobrevive gran parte de nuestro pueblo gracias a la familia extendida, al padre en su caso, a pesar del atraso en el pago del sueldo. Es soltero y no tiene aún responsabilidades mayores, o sea que es normal que se gaste lo poco que ha ganado en lo que para él son artículos de primera necesidad que le permitirán perseguir el aún indefinido objeto de su deseo. Un vino fino para su padre, una entrada para ver una película que alimentará sus sueños eróticos, una peineta para cuidar de su melena de "Beatle" y el libro de poesía más intelectualmente accesible de Neruda. Cada uno de estos elementos le es necesario para irse inventando un lenguaje, una identidad, para ir redactando su propio texto que será en última instancia el texto de su vida y, alegóricamente, el de los mil días del gobierno de Salvador Allende.

La maquinaria que va a ir desencadenando el destino de Mario nos recuerda a la máquina de Tinguely descrita y analizada por Deleuze y Guattari, que la consideran el prototipo de las máquinas deseantes cuyos mecanismos son independientes a un mismo tiempo que responden a un mecanismo totalizante. El mismo Tinguely la llama "a truly joyous machine, by joyous I mean free"⁶. El mecanismo al que nos referimos en *Ardiente paciencia*, empieza con la "alegre" bicicleta de Mario, que le abre las puertas del empleo de cartero, además de ser, paradójicamente, un símbolo de modernidad y aún de post-modernidad en un mundo ecológicamente responsable. Máquina además que ya ocupara un lugar central en otro cuento de Skármeta: "El ciclista del San Cristóbal". El empleo de cartero de Neruda empuja a Mario a adquirir las *Odas elementales*, que no son sino otra máquina deseante que, de tanto acompañar a Mario de arriba abajo termina por desencadenar su curiosidad, casi por inercia, y así poner en marcha la máquina deseante de la poesía.

Otra importantísima máquina deseante es la que establecerá un puente entre Neruda, embajador del gobierno de la Unidad

⁶ "Una verdadera máquina alegre, por alegre yo quiero decir libre". El anti-Edipo, p. 399-413.

Popular y Chile: la grabadora que "El Poeta" le envía al cartero desde París y que es vista por Grínor Rojo como la desencadenadora de toda una red de comunicaciones que surgirá a raíz del fracaso de la revolución chilena:

Tres operaciones exegéticas me resultan indispensables en esta parte del análisis: uno, subrayar la necesidad que Neruda tiene aquí de Mario, y *que nadie sino Mario puede satisfacer*; dos, notar *el contrapunto que esa necesidad establece con respecto a la necesidad previa que Mario ha tenido de Neruda*; y tres, expandir aún más la imagen de El Poeta que nos pinta la carta, imagen que hablará ya no del artista chileno en el exilio y del diálogo que él mantiene con quienes permanecen y han permanecido durante estos años en el interior del país, sino de las relaciones que todos los artistas chilenos, quienesquiera que sean y dondequiera que estén, entablan con el pueblo de Chile. (*Crítica del exilio*, p. 139).

Mientras que por su parte Freud nos dice que "A nontendentious joke scarcely ever achieves the sudden burst of laughter which makes tendentious jokes so irresistible".⁷ Freud continúa explicando que las bromas o situaciones que desatan nuestra risa espontánea son por lo general bromas hostiles u obscenas que traducen agresividad, sátira, defensividad o exhibicionismo. En términos de Baudelaire, quien a su vez se inspira de la teoría de los dos infinitos de Pascal, Freud estaría más bien refiriéndose al cómico "significativo" y no al "absoluto", que no produce la reacción nerviosa de la carcajada sino la sonrisa que es la respuesta física al humor. Este último me parece que establece cierta complicidad entre el objeto de la hipérbole o caricatura, el autor implícito/narrador y el/la lector/a, a pesar de que el enfoque de éste/a último/a no sea nunca el mismo.

El rito de iniciación a la poesía se lleva a cabo por medio del humor que forma parte de la relación dialógica contenida en el diálogo entre Neruda y Mario en el tercer capítulo de la novela, el

⁷ "Una broma no tendenciosa rara vez logra la explosión súbita de la carcajada que hace que las bromas tendenciosas sean tan irresistibles". Sigmund Freud: *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, Norton, New York, 1963, p. 96.

cual también sitúa históricamente y dentro de un contexto literario más amplio, el argumento de la misma. También le permite al autor implícito mostrarnos a un Neruda eminentemente humano y accesible, a pesar de su fama internacional. Recibe una carta de Suecia y sabemos que está en vísperas de recibir el Premio Nobel de literatura. Concibe perfectamente que se lo den a otro/a pero dice que si se le otorgara no lo rechazaría, haciendo aquí referencia a un largo debate sobre la índole política del premio, debate que hiciera que Sartre se negara a aceptarlo y que Cortázar dijera que, de otorgársele a él, lo rehusaría. Más adelante en la novela añadirá que:

—Ya dejé de preocuparme por eso [el Premio Nobel]. Me parece irritante ver aparecer mi nombre en las competencias anuales como si yo fuera un caballo de carrera. (*Ardiente...*, p. 26).

Es de notarse, además, que el Neruda de carne y hueso le dedica muy poco espacio en sus *Memorias*⁸ al momento en que recibió la noticia de que había sido designado Premio Nobel de literatura del año 1971 y a la descripción de la ceremonia a la que compara con una entrega de premios escolar en la provincia chilena. Además, el tono con que lo hace recuerda el humor del personaje Neruda de Skármeta, incluyendo la relación de la “broma pesada” que le hiciera el poeta venezolano Miguel Otero Silva al enviarle una carta de un falso antiimperialista de Georgetown, Guayana Holandesa, quien lo amenazaba con presentarse a la ceremonia del Nobel con unas grandes tijeras verdes para cortarle “públicamente los colgajos del frac y cualquier otros colgajos”.

En cuanto al Neruda de la ficción, éste sabe perfectamente a cuántos dólares equivale el premio, lo cual parecería contradecir su aparente indiferencia frente a éste: “Ciento cincuenta mil doscientos cincuenta dólares” le dice al cartero quien añade mentalmente “y cincuenta centavos”, mostrando así, más allá de la jocosa coincidencia de tantos cinco y de lo incongruente que parece una cantidad

⁸ Pablo Neruda: *Confieso que he vivido. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1974. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como *Confieso...*, p.x.).

de esa magnitud que no sea redonda, el abismo no solamente intelectual sino económico que existe entre Neruda y su pueblo. Abismo que no es sin embargo insalvable. El diálogo entre ambos, que se convierte en una suerte de amistad, si no los iguala sí construye puentes:

El tipo de acuerdo que *Ardiente paciencia* propone para estos dos últimos (el escritor chileno y el pueblo chileno) es de complementariedad. A la misma distancia de la diferenciación y la alienación absoluta del intelectual modernista —peor aún en el postmodernista, si es que el postmodernismo es, como muchos sospechamos, no más que el canto de cisne de su antecesor— que de la indiferenciación y la identificación absoluta del intelectual militante, el escritor que se autorretrata en estos textos favorece un modo de relacionarse con el mundo que amarra a la vez que distingue; que confirma el pacto entre El Poeta y el pueblo, pero sin darle a ese pacto el valor de una hipóstasis. (*Crítica del exilio*, p. 140).

En la segunda parte del capítulo III de *Ardiente paciencia*, la relación dialógica se establece a partir de la primera cita que Mario hace de una imagen sacada de las *Odas elementales*: “¿Clavado como una lanza?”, mientras su autor, Neruda, responde por boca del Neruda de ficción —que es en realidad Skármeta citando a Neruda— con una segunda cita y Mario con una tercera. Debido a que la producción de una metáfora tiene mucho en común con la producción de lo cómico, dada la aparente absurdidad de las analogías que crea, éstas contribuyen a la comicidad del texto a pesar de la seriedad con la cual el Poeta está iniciando a Mario en el conocimiento de los elementos básicos de la lingüística: “—Porque los nombres no tienen nada que ver con la simplicidad o complejidad de las cosas.”, es decir que lo está iniciando a reconocer la independencia entre significado, significante y signo, que es una de las piedras angulares de la modernidad en literatura y que le permite a Mario pasar de la analogía al entendimiento de lo que conforma una metáfora y de allí a lo que es el ritmo y al hecho de que “No hay imagen que no sea casual...” Todo mediante una dialéctica socrática que nos prueba que Mario, metonimia de Chile, posee todo ese conocimiento en forma potencial. Neruda le sirve, en cierta forma, de partera.

Lo ayuda a separarse, a parirse a sí mismo por medio de la primera metáfora que aquél produce: “—¡Claro! Yo iba como un barco temblando en sus palabras”.

Irónicamente, a Neruda se le olvida mencionar a las musas o a la inspiración en su introducción a la poética. Durante su primer encuentro con su musa, en el capítulo IV, Mario se verá no solamente rechazado por ésta, sino que la “muchacha más hermosa que recordara haber visto” se burlará de él con desfachatez. La comicidad del capítulo se desprende pues de su fracaso como galán y como poeta, ya que la chica que inspira las tres metáforas del final del capítulo no es la que le gusta a Mario, sino su amiga:

Mustio, el cartero alzó la vista desde la pelota hasta los ojos de su nuevo rival, y aunque se había definido ante el océano Pacífico como inepto para comparaciones y metáforas, se dijo con rabia que el juego propuesto por esa pálida pueblerina sería a) más fome que bailar con la hermana, b) más aburrido que domingo sin fútbol y c) tan entretenido como carrera de caracoles. (*Ardiente...*, p. 19).

Aquí lo cómico es producido por la relación dialógica. La forma está en conflicto con la fórmula porque las metáforas nacen de la frustración y no del deseo.

Por consiguiente, se desprende de este capítulo que la poesía brota, entre otras cosas, del deseo, pero también, para integrar a Lacan en el intertexto y siguiendo la pauta humorística establecida por Skármeta, la amiga del objeto del deseo de Mario, al desplazarlo se convierte en “lo otro” y, dentro del campo del deseo es de ésta que emana aun el mensaje que el sujeto emite: “[...] c’est de l’Autre que le sujet reçoit même le message qu’il émet.”⁹

En el capítulo siguiente, continúa el empleo de la imaginación dialógica por medio del juego de palabras que encienden la chispa del humor, además de interpolar también indirectamente toda la teoría freudiana y lacaniana del deseo. Deseo del “Otro” que es la Madre como significante de lo “Otro” prohibido, pero motivado por el complejo de castración que la desplaza sobre el objeto del deseo de

⁹ Jacques Lacan: *Écrits II*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 187. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como *Écrits*, p.x.).

Mario que es Beatriz, arquetipo literario del objeto del deseo ideal puesto que se le presume inalcanzable, lo cual explica el que Mario no quiera curarse de la enfermedad que según el vate lo aqueja, la de estar enamorado. Lacan nos dice que :

Au delà de la mère, Autre réel de la demande dont on voudrait qu'elle calme le désir (c'est à dire son désir), se profile l'image d'un père qui fermerait les yeux sur les désirs. Par quoi est plus marquée encore que révélée la vraie fonction du Père qui foncièrement est d'unir (et non pas d'opposer) un désir à la loi.¹⁰

A nivel ya no del psicoanálisis sino de la realidad cotidiana narrada en *Ardiente paciencia*, la reacción de Mario ante la mención que Neruda hace de su madre nos hace sonreír por su ingenuidad:

—¿Entonces qué le digo, don Pablo? Usted es la única persona en el pueblo que puede ayudarme. Todos los otros son pescadores que no saben decir nada.

—Pero esos pescadores también se enamoraron y lograron decirles algo a las muchachas que les gustaban.

—¡Cabezas de pescado!

—Pero las enamoraron y se casaron con ellas. ¿Qué hace tu padre?

—Pescador, pu'.

—¡Ahí tienes! Alguna vez debe haber hablado con tu madre para convencerla de que se casara con él.

—Don Pablo: la comparación no vale porque Beatriz es mucho más linda que mi madre. (*Ardiente...*, p. 26)

En la novela, Mario necesita de la ayuda de Neruda como doble intermediario: intermediario lingüístico, o sea poético, pues Mario dice “—Tiene que ayudarme porque no sé qué decirle.” Más adelante intermediario-padre entre Mario y su futura suegra, que even-

¹⁰ “Más allá de la madre, el “otro” real de la demanda cuyo deseo uno quisiera que ella calmara (es decir su deseo de ella), se perfila la imagen del padre quien cerraría los ojos sobre los deseos. Por lo cual la verdadera función del padre que fundamentalmente consiste en unir (y no en oponer) un deseo a la ley, se encuentra más bien indicada que revelada”. *Ecrits*, p. 187.

tualmente contribuirá a legalizar el deseo-culpable que éste siente por Beatriz.

La imaginación dialógica del texto se encuentra hasta en las réplicas más aparentemente monofónicas. Por ejemplo, cuando al nombrar Neruda a Dante Alighieri en relación con el nombre de Beatriz, Mario se pone a escribir su nombre y pregunta si se deletrea con "h", ésta no solamente es una referencia a la ignorancia de Mario sino a la creencia popular de que toda palabra importante o difícil empieza por "h". El juego dialógico continúa ya que al contestar Neruda que se escribe con "a", Mario piensa en "amapola", palabra bucólica y poética a lo cual Neruda añade:—"Como "amapola" y "opio"—, en referencia no solamente a su propio poema del mismo título, introduciendo así en el texto el intertexto de su poesía anterior a *Odas elementales* y de su estadía en el Oriente, sino también metáfora del amor como adicción y enfermedad.

Como lo ha notado acertadamente Grínor Rojo, Mario es el primer personaje de Skármeta auténticamente popular:

Mario Jiménez es por lo demás el único personaje de su clase con un desarrollo acabado en la narrativa skarmetiana. Los personajes auténticamente populares que encontramos en *Soñé que la nieve ardía* o en *La insurrección* no son numerosos y su elaboración es, me parece a mí, no muy persuasiva (*Crítica del exilio*, p. 132).

Pero, como también lo nota Rojo, Mario tiene antecedentes en la obra de Skármeta que podría verse toda ella como un amplio esfuerzo por rescatar, en una época que se extiende más allá de dos décadas —época de profundas crisis y devastadores cambios—, los elementos carnavalescos de la cultura popular, su lengua vernácula, introduciendo la relación dialógica que ésta tiene con la lengua literaria de Chile y del resto de la América Latina. Skármeta se inserta así en el movimiento heteroglósico y polifónico de las letras latinoamericanas contemporáneas.

En algunos casos, los detalles históricos que le hacen contrapunto a los ficticios en el texto de la novela también contribuyen al nivel cómico de la misma como, por ejemplo, la manera en que el autor implícito nos presenta en forma de diálogo la reacción de Neruda a su postulación como candidato a la Presidencia de Chile

en 1970. Al rasgar éste el telegrama que Mario le ha traído pensando que viene de Suecia, Mario lo interroga sobre su contenido:

—¿De quién es el telegrama entonces?

—Del Comité Central del Partido.

El poeta hizo una pausa trágica.

—Muchacho, ¿no será hoy por casualidad martes 13?

—¿Malas noticias?

—¡Pésimas! ¡Me ofrecen ser candidato a la Presidencia de la República!

—¡Don Pablo, pero eso es formidable!

—Formidable que te nombren candidato. ¿Pero y si llego a ser elegido? (*Ardiente...*, pp. 26-27).

Aquí Skármeta pone en boca del poeta lo que todo el mundo pensaba en aquella época: lo absurdo e incongruente de la imagen de un Neruda-Presidente. De manera tiernísima, el intertexto parece desmentir el contenido del diálogo. El narrador cita de Neruda:

La vida política vino como un trueno a sacarme de mis trabajos. La multitud humana ha sido para mí la lección de mi vida. Puedo llegar a ella con la inherente timidez del poeta, con el temor del tímido, pero, una vez en su seno, me siento transfigurado. Soy parte de la esencial mayoría, soy una hoja más del gran árbol humano. (*Confieso...*, p. 31).

Más adelante en la novela, sin embargo, el personaje Neruda se sentirá feliz al anunciarle a Mario que Salvador Allende ha sido nombrado candidato de la Unidad Popular, mientras que en las *Memorias* del Neruda real leemos:

En un momento afortunado llegó la noticia: Allende surgía como candidato posible de la entera Unidad Popular. Previa la aceptación de mi partido, presenté rápidamente la renuncia a mi candidatura. Ante una inmensa y alegre multitud hablé yo para renunciar y Allende para postularse. (*Confieso...*, p. 462).

Según M.M. Bakhtin, la novela es un género en proceso de reelaboración cuya definición misma es anti-canónica y que se reconoce por:

(1) Its stylistic three dimensionality, which is linked with the multi-linguaged (polyglot) consciousness realized in the novel; (2) the radical change it effects in the temporal coordinates of the literary image; (3) the new zone opened by the novel for structuring literary images, namely, the zone of maximal contact with the present (with contemporary reality) in all its openendness.¹¹

El presente, proyectado hacia un futuro abierto, por definición, forma el eje temporal de la novela, en contraste con el pasado absoluto de la épica o la tragedia cuyos héroes son auto-referenciales y cuya estructura es circular. Originalmente el concepto del presente, del "yo mismo" y "mis contemporáneos" fue objeto de "risa ambivalente":

... at the same time cheerful and annihilating. It is precisely here that a fundamentally new attitude toward language and toward the word is generated. Alongside direct representation-laughing and living reality- there flowish parody and travesty of all high genres and of all lofty models embodied in the national myth. The "absolute past" of gods, demigods, and heroes is here, in parodies and even more so in travesties, "contemporized": It is brought low, represented on a plane equal with contemporary life, in an everyday environment, in the low language of contemporaneity.¹²

¹¹ "(1) Su tridimensionalidad estilística, que está relacionada a la concientización poliglósica que se lleva a cabo en la novela; (2) el cambio radical que realiza sobre las coordenadas temporales de la imagen literaria; (3) la nueva zona que la novela abre para la estructuración de nuevas imágenes, específicamente, la zona de máximo contacto con el presente (con la realidad contemporánea) en toda su apertura". M.M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, University of Texas Press Slavic Series N° 1, 1981, p. 11. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como Bakhtin, p. x).

¹² "... a un mismo tiempo alegre y aniquilador. Es precisamente aquí que se genera una nueva actitud hacia la lengua y hacia la palabra. Paralelamente a la representación directa —a la realidad viva y risueña— florece la parodia y el disfraz de todos los géneros altos y de todos los nobles modelos incorporados en el mito nacional. El "pasado absoluto" de los dioses semi-dioses y héroes es aquí "contemporaneizado" en parodias y, aun más, en la carnavalización: se le rebaja representándose en un plano igual al de la vida contemporánea, en un medio ambiente cotidiano, en la lengua vernacular de la contemporaneidad". Bakhtin, p. 21.

Bakhtin traza los orígenes de la novela moderna, entre otros géneros, a los diálogos socráticos, la sátira romana, la extensa literatura de la simposia y, finalmente, a la sátira menipea, todos ellos géneros permeados de lo "serio-cómico". Además añade que:

Characteristic too, is the combination of the image of Socrates, the central hero of the genre, wearing the popular mask of a bewildered fool (almost a "margit". Greek "fool" subject of a work frequently cited by Bakhtin, *The Margites*) with the image of a wise man of the most elevated sort [...]; this combination produces the ambivalent selfpraise in the Socratic dialogue: I am wiser than everyone, because I know that I know nothing.¹³

En *Ardiente paciencia*, Neruda desempeña el papel de Sócrates, alternando las "máscaras" que lleva en esta novela de Skármeta: la del poeta máximo de Chile y de la América Latina y la del falsamente inocente "Margit" que se apropia y juega con el lenguaje popular de Mario y de su futura suegra, para desatar así la ironía del diálogo e introducir lúdicamente la auto-crítica del texto. Encontramos un ejemplo de ello en el capítulo VI en donde Mario, después de haberse aprendido de memoria una serie de poemas de Neruda, sigue a Beatriz a la playa y se los recita como suyos:

Al comienzo con vehemencia, pero luego, como si él fuera una marioneta y Neruda su ventrílocuo, logró una fluidez que permitió a las imágenes tramarse con tal encanto que la charla, o mejor dicho el recital, duró hasta que la oscuridad fue perfecta. (*Ardiente...*, p. 37).

Al regresar a casa Beatriz, su madre se da cuenta de que su hija se comporta como si estuviera en trance y, pragmática, cierra la hostería antes de la hora indicada. El diálogo que sigue establece a la poesía de Neruda como texto de la comunidad, conocido aun por

¹³ "También característica es la combinación de la imagen de Sócrates, el héroe central del género, quien lleva la máscara popular del azorado bobo (casi un "magrit"). Sujeto griego "bobo" de una obra a menudo citada por Bakhtin, *Los Magrites*) con la imagen de un sabio de la estirpe más elevada [...]; esta combinación produce el autoelogio ambivalente en el diálogo socrático: Soy más sabio que cualquiera porque sólo sé que no sé nada". Bakhtin, p. 24.

los chilenos de poca educación formal, pero reinterpretado por ellos (por boca de Doña Rosa, futura suegra de Mario) de acuerdo con las circunstancias inmediatas que los rodean. Al “¿Qué te dijo?” de Doña Rosa, Beatriz responde: “Metáforas”:

- Nunca te oí una palabra tan larga. ¿Qué metáforas te dijo?
- Me dijo... Me dijo que mi sonrisa se extiende como una mariposa en mi rostro.
- ¿Y qué más?
- Bueno, cuando dijo eso yo me reí.
- ¿Y entonces?
- Entonces dijo una cosa de mi risa. (*Ardiente...*, pp. 38-39).

La madre se percata de que Mario está plagiando a Neruda y decide mandar a su hija a Santiago, explicando que:

- Estás húmeda como una planta. Tienes una calentura, hija, que sólo se cura con dos medicinas. Las cachas o los viajes—. Soltó el lóbulo de la muchacha, extrajo la valija desde abajo del catre y la derramó sobre la colcha—. ¡Vaya haciendo su maleta! (*Ardiente...*, p. 41).

Añadiendo además ante el “yo sé cuidarme” de Beatriz:

- ¡Qué va a saber cuidarse usted! Así como la estoy viendo acabaría con el roce de una uña. Y acuérdesse que yo leía a Neruda mucho antes que usted. No sabré yo que cuando los hombres se calientan hasta el hígado se les pone poético.
- Neruda es una persona seria. ¡Va a ser presidente!
- Tratándose de ir a la cama no hay ninguna diferencia entre un presidente, un cura o un poeta comunista. ¿Sabes quién escribió “amo el amor de los marineros que besan y se van. Dejan una promesa, no vuelven nunca más”?
- ¡Neruda!
- ¡Claro, pu, Neruda! ¿Y te quedas tan chicha fresca?
- ¡Yo no armaría tanto escándalo por un beso!
- Por el beso no, pero el beso es la chispa que arma el incendio. Y aquí tienes otro verso de Neruda: “Amo el amor que se reparte, en besos, lecho y pan”. O sea, mijita, hablando en plata, la cosa es hasta con desayuno en la cama. (*Ardiente...*, pp. 41-42).

Continúa la parodia de los versos de "Farewell", poema de *Crepusculario* de Neruda, aplicados a un contexto popular e inmediato que los desacraliza:

—Y después su cartero le va a recitar el inmortal poema nerudiano que yo escribí en mi álbum cuando tenía su misma edad, señorita: "Yo no lo quiero, amada,/ para que nada nos amarre,/ para que no nos una nada."

—Eso no lo entendí.

La madre fue armando con sus manos un imaginario globito que comenzaba a inflarse sobre su ombligo, alcanzaba su cenit a la altura del vientre, y declinaba al inicio de los muslos.[...]

—¡No seas pajarona! —reventó también la madre—. ¡Ahora tu sonrisa es una mariposa, pero mañana tus tetas van a ser dos palomas que quieren ser arrulladas, tus pezones van a ser dos jugosas frambuesas, tu lengua va a ser la tibia alfombra de los dioses, tu culo va a ser el velamen de un navío, y la cosa que ahora te humea entre las piernas va a ser el horno de azabache donde se forja el erguido metal de la raza! ¡Buenas noches!

(*Ardiente...*, pp. 42- 43).

A la parodia de los versos de Neruda en boca de Doña Rosa se añade la parodia de ésta en boca del poeta, quien imita su hábito de hablar por medio de refranes populares:

Al rasgar el sobre con el cuchillo de la mantequilla, procedió con tan voluntaria impericia, que la operación excedió el minuto. "Tiene razón la gente cuando dicen [sic] que la venganza es el placer de los dioses", pensó mientras... (*Ardiente...*, p. 48)

La parodia (que intencionalmente incluye un error gramatical por medio de la metaforización del lenguaje cotidiano, es continuada por el autor implícito y retomada por Mario al enterarse este último de que la carta que el vate acaba de recibir fue escrita por Doña Rosa y casi exigir la protección y ayuda de Neruda:

—Usted tiene que ayudarme porque usted mismo escribió: "No me gusta la casa sin tejado, la ventana sin vidrios. No me gusta el día sin trabajo y la noche sin sueño. No me gusta el hombre sin mujer,

ni la mujer sin hombre. Yo quiero que las vidas se integren encendiendo los besos hasta ahora apagados. Yo soy el buen poeta casamentero". ¡Supongo que ahora no me dirá que este poema es un cheque sin fondos!

.....
—Según tu lógica a Shakespeare habría que meterlo preso por el asesinato del padre de Hamlet. Si el pobre de Shakespeare no hubiera escrito la tragedia, seguro que al padre no le pasa nada. (*Ardiente...*, pp. 49-50).

Además de la heteroglosia implícita en los dos niveles de lengua, el culto y el popular, aquí la intertextualidad se amplía incluyendo al bardo de Avon y, más allá, a todos aquellos lectores que tienden a confundir literatura y realidad, a imagen de Doña Rosa. A Shakespeare, uno de los autores a quien Skármeta más admira, lo volveremos a encontrar en el intertexto un poco más adelante: "El vate practicó un semi-círculo teatral por la espalda del chico con la insidia con que Yago trajinaba los lóbulos de Otelio". La heteroglosia de esta novela incluye mucho más que los niveles de lengua. Abunda el lenguaje pugilístico y futbolístico. Basten aquí los siguientes ejemplos: "Nada, hombre, nada. Sólo que ahora sé lo que siente un boxeador cuando lo noquean al primer round", le dice Neruda a Mario después de su segunda conversación telefónica con Doña Rosa en su intento por convencerla de dejar que aquel visite a su hija. También cuando Neruda la llama por primera vez y la futura suegra de Mario decide irlo a ver de inmediato, aquel trata de calmar al muchacho que lo acompaña en su casa: "—Por lo menos aquí jugamos de local..." y en el capítulo X: "La boda tuvo lugar dos meses después —expresión del telegrafista— de que se hubiera abierto el marcador". Ambas reconocibles metáforas que utilizan el lenguaje futbolístico. En cuanto a la intertextualidad, además de los versos de Neruda y las menciones de personajes y dramas de Shakespeare, nos topamos con la letra de canciones de los Beatles, sobre todo la de *Mister Postman*, cuyo disco Neruda le regala a Mario, y de boleros conocidos que estaban de moda en el verano de 1970, como *La vela*, sin que falte además la obligada mención de Whitman y otras de Villon, Dante Alighieri, Charles Laughton, Jules Verne, a propósito de otro cartero célebre, Michel

Strogoff, cuyo nombre es, irónicamente citado por Da Rosa:

—Yo le imploro a usted —expuso la mujer—, en quien se inspira y confía, que le ordene a ese Mario Jiménez, cartero y plagario, que se abstenga desde hoy y para toda la vida de ver a mi hija. Y dígame que si así no lo hiciese yo misma, personalmente, me encargaré de arrancarle los ojos como al otro carterito ese, el fresco de Miguel Strogoff. (*Ardiente...*, p. 55).

Encontramos mencionada hasta la telenovela que se difundió por toda la América Latina a finales de los sesenta, *Simplemente María* (cuya primera versión, por cierto, no era mexicana, sino peruana). El humor nace, pues, de las relaciones dialógicas dentro de la novela. Neruda termina hablando como la viuda Doña Rosa y ésta, Beatriz y su futuro yerno como Neruda. Hay una carnavalización del lenguaje mismo en torno a la figura del personaje de ficción Neruda, cuya leyenda es también carnavalizada. Según Bakhtin, la carnavalización se nutre de la ironía, de la risa, y de un sistema de degradaciones socráticas, combinado con una seria y libre investigación del mundo, del hombre y del pensamiento humano.

Otro elemento es el empleo de metáforas de origen popular y la contemporaneidad con su diversidad de voces y de niveles de lengua. El todo resulta en una nueva orientación en el mundo y en el tiempo que incluye el pasado absoluto de la tradición. Una orientación que depende de la experiencia personal y de la investigación.

También según el mismo Bakhtin, los textos “serio-cómicos” están caracterizados por un acercamiento deliberada y explícitamente autobiográfico y memorialista. En *Ardiente paciencia*, el autor implícito nos relata, en el “Prólogo”, como ya lo indicamos anteriormente, cómo fue concebido el texto de la novela. Cansado de redactar notas y entrevistas de pacotilla para una revista frívola, el autor implícito es enviado a entrevistar a Neruda por el director de la revista:

Por aquellos días en que cronológicamente empieza la historia —que como los hipotéticos lectores advertirán parte entusiasta y termina bajo el efecto de una honda depresión— el director advirtió que mi tránsito por la bohemia había perfeccionado peligrosa-

mente mi palidez y decidió encargarme una nota a orillas del mar, que me permitiera una semana de sol, viento salino, mariscos, pescados frescos, y de paso importantes contactos para mi futuro. Se trataba de asaltar la paz costeña del poeta Pablo Neruda, y a través de entrevistas con él, lograr para los depravados lectores de nuestro pasquín algo así, palabras de mi director, "como la geografía erótica del poeta". En buenas cuentas, y en chileno, hacerle hablar del modo más gráfico posible sobre las mujeres que se había tirado. (*Ardiente...*, p. ii).

Notemos de paso que aun en el "Prólogo" el narrador ya dialoga, pues el "hipotético lector" es obviamente una parodia del "—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère!" del célebre prólogo de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire.¹⁴ El "Prólogo" tiene pues la función de presentar al autor "omnisciente" como testigo de los hechos y, además, bajo una máscara de falsa modestia similar a la de Sócrates, indicarnos todo lo que la novela incluye:

En tanto otros son maestros del relato lírico en primera persona, de la novela dentro de la novela, del metalenguaje, de la distorsión de los tiempos y espacios, yo seguí adscrito a metaforones trajinados en el periodismo, lugares comunes cosechados de los criollistas, adjetivos chillantes malentendidos en Borges y, sobre todo, aferrado a lo que un profesor de literatura designó con asco: un narrador omnisciente. (*Ardiente...*, p. iii).

Esto hace que el autor y su héroe se muevan en el mismo plano de representación: ambos son "perezosos" y "faltos de imaginación". Ambos "plagian": Mario literalmente; el autor implícito intertextualmente; ambos son ardientes admiradores de Neruda, etc. Además, al hablarnos de la novela moderna, Bakhtin nos dice que:

Since it is constructed in a zone of contact with the incomplete events of a particular present, the novel often crosses the boundaries of what we strictly call fictional literature-making use first of

¹⁴ Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*, Gallimard, París, 1965, p. 16.

a moral confession, then of a philosophical tract, then of manifestos that are openly political, then degenerating into the raw spirituality of a confession, a "cry of the soul" that has not yet found its formal contours (...) Every specific situation is historical."¹⁵

El capítulo IX de *Ardiente paciencia* trata de la victoria electoral de Allende, el 4 de septiembre de 1970:

La noche del cuatro de septiembre, una noticia mareadora giró por el mundo: Salvador Allende había ganado las elecciones en Chile como el primer marxista votado democráticamente. (*Ardiente...*, p. 59).

Esta, a nivel de la ficción, coincide con la consumación del amor de Mario y Beatriz como ya lo ha notado pertinentemente el crítico chileno Grínor Rojo. Ahora bien, las citas de los versos de Neruda en el texto de la novela de Skármeta no funcionan como el "medio primario de representación", sino como funcionan en el texto de Pushkin *Eugene Onegin*· analizado por el mismo Bakhtin. Funcionan como objeto de la representación, de una representación paródica y estilizada. Como en el caso de la poesía de Lensky utilizada por Pushkin en *Eugene Onegin*· la poesía de Neruda utilizada por Skármeta debe leerse enmarcada por comillas entonacionales dentro del sistema del habla autorial directa. O sea que, según Bakhtin, estas imágenes deben tomarse como si fueran paródicas o irónicas.

En el caso de Skármeta es fácil percatarse de que éste solamente penetra en la lengua del "otro", o sea, de Neruda por medio de la ironía, del humor, de la parodia. Si no tuviéramos conciencia de ello, o sea si no nos diéramos cuenta que el autor está utilizando los versos e imágenes de Neruda como "objetos" que éste incorpora a su

¹⁵ "Desde que es construido en una zona de contacto con los eventos incompletos de un presente particular, la novela a menudo traspasa los límites de lo que nosotros llamamos literatura de ficción, tomando primero la forma de una confesión moral y luego, de un camino filosófico; es decir, de manifestos que son abiertamente políticos y que degeneran en la línea de la espiritualidad de una confesión, un "grito del alma", que aún no ha encontrado su contorno formal[...] Toda situación específica es histórica." Bakhtin, p. 33.

propia escritura por medio de las "comillas entonacionales", estaríamos destruyendo el propio estilo de Skármeta. Los versos de Neruda se han incorporado al habla de Skármeta, al habla del pueblo chileno, en boca de quienes —Mario, Beatriz, Doña Rosa— Skármeta los coloca. Bakhtin va más allá, indicando que a la inversa de lo que ocurre en los textos originales del autor parodiado —Neruda en nuestro caso— los versos que forman el intertexto, además de ser los objetos de la representación, se representan a sí mismos. Es decir que expresan los pensamientos del autor de la novela, ya que éste último está de acuerdo, en lo esencial, con lo que significan.

En cuanto al héroe de *Ardiente paciencia*, Mario, se encuentra en una zona de conversación potencial con el autor, o sea en una zona de contacto dialógico. Además, según Bakhtin:

The image of another's language and outlook on the world, simultaneously represented and representing, is extremely typical of the novel; the greatest novelistic images (for example, the figure of Don Quijote) belong precisely to this type. These descriptive and expressive means that are direct and poetic (in the narrow sense) retain their direct significance when they are incorporated into such a figure, but at the same time they are "qualified" and "externalized," shown as something historically relative, delimited and incomplete—in the novel they, so to speak, criticize themselves.¹⁶

Es así como, en el caso de *Ardiente paciencia*, por ejemplo, uno de los poemas más "populares" de la lengua castellana, junto con la Rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer: "Volverán las oscuras golondrinas...", "Farewell" de Neruda, se "auto-critica". En boca de Doña Rosa, "Yo no lo quiero amada/para que nada nos amarre/que no nos una nada", traduce toda la irresponsabilidad machista que se

¹⁶ "La imagen de la lengua de otro y de su perspectiva del mundo, simultáneamente representadas y representando, es extremadamente típica de la novela; las mayores imágenes novelísticas (por ejemplo el personaje de Don Quijote) pertenecen precisamente a este tipo. Estos medios descriptivos y expresivos que son directos y poéticos (en el sentido restringido del término), retienen su significado directo cuando son incorporados en ese tipo de figura, pero al mismo tiempo son 'cualificados' y 'externalizados', mostrados como algo históricamente relativo, delimitado e incompleto; en la novela, por así decirlo, se critican a sí mismos". Bakhtin, p. 45.

esconde detrás de la belleza y el lirismo del poema. Esto nos muestra ante todo que el autor, Skármeta, está en relación dialógica con la lengua de Neruda, que conversa con él. Las imágenes están dialogizadas internamente, revelándonos la ideología del autor. En otras palabras, el autor también habla la lengua popular de Doña Rosa, se apropia de ella por medio de la parodia de los versos de Neruda y de la interpretación pragmática que Doña Rosa les da.

En cuanto a la "Oda a la nieve sobre Neruda en París" que Mario graba para el poeta junto con un variado muestreo de sonidos marinos y metálicos de Isla Negra y con el llanto de su primigenio recién nacido, Don Pablo Neftalí Jiménez González (cuyos apelativos rescatan uno de los "verdaderos" nombres de Neruda, quien naciera como Ricardo Eliecer Neftalí Reyes), resume una parodia directa de la *Odas elementales*. Algo encontramos en ella de lo que Bakhtin llamara el mundo caballeresco de Don Quijote, traducido al lenguaje de Sancho Panza, ya que Mario utiliza a un mismo tiempo ecos de las "Odas" originales y elementos que le son familiares en su composición poética, pero el resultado es un objeto de la representación perfectamente reconocible para quien haya leído las "Odas" de Neruda que alternan entre las dedicadas a Rimbaud, Vallejo y Lautréamont con aquéllas cuyo tema es la alcachofa, la papa o el caldillo de congrio.

En una parodia directa como ésta, el estilo tiene que ser reconocible, y, al serlo, implica un conocimiento interno de la obra nerudiana por parte del autor implícito que constituye un homenaje al Neruda de la Historia. Es pues Skármeta quien, por boca de Mario, se convierte en mimo, capaz de imitar la voz y el estilo de Neruda, pero utilizando metáforas ancladas en la propia biografía del autor de la novela *Ardiente paciencia* como: "sábana de viajeros silenciosos/que van de pensión en pensión/con un retrato arrugado en los bolsillos" y en el intertexto ya no nerudiano sino de Rimbaud, a quien Neruda citara durante su discurso de aceptación del Premio Nobel, y cuya cita a su vez inspirara el título de la novela de Skármeta. Mario, claro está, no podría haberse inspirado en el poema "Ophélie" de Rimbaud. El poema de Mario dice: "Por favor mi pálida bella/cae amable sobre Neruda en París", refiriéndose a la nieve, mientras que en el poema de Rimbaud leemos: "O pâle

Ophélie! belle comme la neige!" Más adelante en la novela, el intertexto está conformado por las últimas líneas del discurso de aceptación del premio nobel por Neruda:

Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados, escribió esta profecía: "Al'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes". "Al amanecer, armados de una ardiente paciencia entraremos en las espléndidas ciudades". Yo creo en esa profecía de Rimbaud, el vidente. Yo vengo de una oscura provincia, de un país separado de los otros por la tajante geografía. Fui el más abandonado de los poetas y mi poesía fue regional, dolorosa y lluviosa. Pero tuve siempre la confianza en el hombre. No perdí jamás la esperanza. Por eso he llegado hasta aquí con mi poesía y mi bandera.

En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así la poesía no habrá cantado en vano.

(*Ardiente...*, pp. 95-96).

La frase de Rimbaud citada por Neruda se encuentra en la última sección de *Une saison en enfer*, titulada "Adieu", que mantuvo en vilo durante muchos años a los críticos del bardo "maldito", debido a que éste, no teniendo dinero para pagarle el tiraje de la primera impresión del libro a la editorial belga que publicó originalmente *Una temporada en el infierno*, solamente había podido distribuir unas cuantas copias entre sus amigos. Así nació la leyenda de que había quemado las copias restantes. Leyenda alimentada por su hermana, interesada en hacer prevalecer otra leyenda, la de la conversión de Rimbaud al cristianismo. Varios críticos interpretaron "Adiós" como el adiós de Rimbaud a la poesía, a pesar de que más adelante publicó *Iluminaciones*. Poco importa aquí el que la frase citada por el Neruda real pertenezca a un contexto diferente y haya tenido para Rimbaud un significado de índole más individual. Este último también habla de verdad y de justicia en "Adiós". Además, la admiración e identificación de Neruda con Rimbaud está presente a lo largo de la obra del primero. En

la novela de Skármeta, sin embargo, el intertexto aporta una ironía trágica, ya que, eventualmente, el mismo Neruda sería víctima de las fuerzas que, según éste, destruyeron al poeta francés: "A ti te enloquecieron,/Rimbaud, te condenaron/y te precipitaron/al infierno" escribe en su "Oda a Jean Arthur Rimbaud".¹⁷

La fiesta que organiza el otrora cartero del Neruda de ficción y hoy cocinero en la hostería de Doña Rosa, Mario Jiménez, para celebrar la entrega del Premio Nobel de literatura a Neruda y por extensión a Chile, podría verse como una parodia de la fiesta que Neruda describe en sus *Memorias* y que tuvo lugar en Estocolmo. Entre ambas hiperbólicas descripciones se establece una relación dialógica a nivel del meta-texto. Neruda nos describe una ceremonia protocolar exageradamente pomposa, mientras que el autor implícito de *Ardiente paciencia* nos describe un verdadero carnaval popular digno de Rabelais, pero en donde el elemento más importante de la parodia sigue siendo el lenguaje mismo inspirado en el del vate Neruda:

Asistida Beatriz por el grupo renovado de mujeres veraneantes, esta vez allendistas irredentas y capaces de noquear a quien le encontrara un pelo de la cola a la Unidad Popular, preparó una ensalada con tantos aportes del campesinado local que hubo que traer a la cocina la tina de baño para que naufragaran allí tumultuosas las lechugas, los orgullosos apios, los tomates saltarines, las acelgas, las zanahorias, los rábanos, la buena papa, el tenaz cilantro, la albahaca. Nada más que en la mayonesa se ocuparon catorce huevos, e incluso se encomendó a Pablo Neftalí la delicada misión de espiar a la gallina castellana y tararear "Venceremos" cuando ésta depusiera su huevo diario para quebrarlo ante ese manjar amarillo que estaba resultando espeso gracias a que ninguna de las mujeres menstruaba esa tarde (*Ardiente...*, p. 93).

Además, mientras en sus *Memorias* Neruda menciona que entre los amigos que lo acompañaron a cenar en París la noche en que se anunció por la televisión gala el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura de 1971, se encontraba Gabriel García Már-

¹⁷ Pablo Neruda: *Obras completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, p. 1244.

quez; en la fiesta de la ficción de Skármeta, los comensales bailan al son de, entre otras melodías de moda, la "Cumbia de Macondo". Además, y dentro de la ficción de la novela, es ésta la primera y única ocasión en donde el Neruda real forma parte del intertexto visual, al proyectarse su imagen en la pantalla de la ficticia televisión de la hostería:

Hubo un segundo, un solo infinitísimo segundo, en que a Mario le pareció que el silencio envolvía al pueblo como cubriéndolo con un beso. Y cuando Neruda habló en la imagen nevada del televisor, se imaginó que sus palabras eran caballos celestes que galopaban hacia la casa del vate para ir a acunarse en sus pesebreras. Niños ante el tablero de títeres, los asistentes al discurso crearon con el mero expediente de su aguda atención, la presencia real de Neruda en la hostería. Sólo que ahora el vate vestía de frac y no con el poncho de sus escapadas al bar, aquel que usara cuando por primera vez sucumbió atónito ante la belleza de Beatriz González (*Ardiente...*, p. 95).

Esa "presencia real" se refiere, claro está, a la presencia "real" del ente de ficción Neruda a partir de la proyección históricamente real en las pantallas de Chile del Neruda de carne y hueso, lo cual crea una mareadora visión de la realidad y la metarrealidad de la pantalla, creando la única verdadera realidad que es aquí la de la ficción que nos ocupa, pues forma parte de la inmortalidad del vate.

El homenaje máximo de Mario a Neruda se lo ofrenda, como lo hiciera antaño, la noche del triunfo electoral de Allende, haciéndole el amor a Beatriz y, en medio del placer añade: "—Lástima no tener aquí la Sony para grabarle este homenaje a Don Pablo" (*Ardiente...*, p. 98). A la carnavalización del paroxismo de la celebración en Isla Negra del triunfo de Neruda en Estocolmo, sigue la carnavalización del pequeño Pablo Neftalí:

Según la ficha del doctor Giorgio Solimano hasta agosto de 1973 el joven Pablo Neftalí había incurrido en las siguientes enfermedades: rubiola, sarampión, peste cristal, bronquitis, enterogastritis, amigdalitis, faringitis, colitis, torcedura de tobillo, disloque del tabique de la nariz, contusiones a la tibia, traumatismo encéfalo craneano, quemadura en segundo grado sobre el brazo derecho a

consecuencia de querer rescatar la gallina castellana de una cazuela, e infección del meñique del pie izquierdo tras pisar un erizo tandescomunal, que cuando Mario se lo desclavó rajándolo vengativo, alcanzó para una cena de toda la familia con el solo expediente de echarle un toque de pebre, limón y algo de pimienta (*Ardiente...*, p. 101).

En el texto de la novela las hipérboles parecen volverse cada vez más descomunales conforme se acerca la fecha del anticlímax histórico y textual, el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, precedido por el retorno del poeta enfermo a Isla Negra y la decisión de Mario de "postularse al primer premio" de poesía de *La Quinta Rueda* con su "Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González". A partir de ese momento la dialogía traduce el profundo dolor que permea el anti-clímax del texto. *Mister Postman* ha sido reemplazado en la radio del telegrafista por la nueva emisora del gobierno que transmite una marcha alemana, *Alte Kamaraden* y Mario decide ponerse por primera vez la gorra de cartero para esconder su melena de la mirada de los militares cuando opta, heroicamente, por ir a entregarle su correspondencia a Neruda la noche misma del golpe. Aun la naturaleza se ve afectada por el arribo de los militares, el "tránsito de aviones y helicópteros [...] había conseguido ya el exilio de las gaviotas y los pelícanos". Pero la ironía continúa jugando un papel fundamental en el tono del texto evitando así que éste caiga en el patetismo. Una vez más es el intertexto el encargado de producir la chispa de la ironía. Al preguntarle Mario a Neruda si es grave lo que tiene, éste contesta:

—Ya que estamos en Shakespeare, te contestaré como Mercucio cuando lo ensarta la espada de Tibaldo. "La herida no es tan honda como un pozo, ni tan ancha como la puerta de una iglesia, pero alcanza. Pregunta por mí mañana y verás qué tieso estoy. (*Ardiente...*, p. 112).

Mientras que más adelante se pregunta si los militares también se llevaron el mar, alusión metatextual a *El otoño del patriarca* de García Márquez, en donde el dictador-patriarca le vende el Mar Caribe a los Estados Unidos. El capítulo XVIII sigue de cerca los

testimonios de aquéllos que asistieron al sepelio de Neruda en Santiago. La ironía muere con el Neruda del texto y solo queda el horror de la verdad escueta y objetiva:

El día 23 de septiembre murió en la Clínica Santa María. Mientras agonizaba, su casa de la capital en una falda del cerro San Cristóbal fue saqueada, los vidrios fueron destrozados, y el agua de las cañerías abiertas produjo una inundación. Lo velaron entre los escombros (*Ardiente...*, p. 117).

El valor y entereza de aquellos que lo acompañaron hasta su última morada, gritaron vivas a Allende y a Neruda y entonaron *La internacional* a la vista de los soldados. El héroe de la novela corre la misma suerte que miles de chilenos que no eran entes de ficción y es asesinado por los fascistas.

En el "Epílogo" el humor implícito en el "Prólogo" ha dado cabida a una amarga ironía que surge de la relación dialógica entre el narrador y un redactor literario de *La Quinta Rueda*, revista a la cual Mario enviara, antes de ser secuestrado por el senador Labbé y sus gorilas, su poema "Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González". El redactor no recuerda el nombre de Mario, pero sí el del ganador del concurso, Jorge Teillier. De allí el que la última réplica del narrador, al insistir su interlocutor en ofrecerle azúcar para su café sea: "No gracias [...] Lo tomo amargo".

En este capítulo hemos tratado de mostrar cómo el empleo de la parodia y del humor en *Ardiente paciencia* además de ser, junto con la polifonía, la poliglosia y la heteroglosia elementos fundamentales de la novela, según Bakhtin, le proporcionan al narrador un ilusorio distanciamiento que es esencial para su cometido. En efecto, este distanciamiento crea el espejismo de la objetividad (detrás de la cual se escuda la subjetividad del autor), que le permitirá desarrollar un tema hondamente doloroso, el de las muertes de Neruda y de Allende y la transnacionalmente tramada caída del gobierno de la Unidad Popular, sin caer en las trampas de la nostalgia y del sentimentalismo. También, y a un mismo tiempo, le permiten permanecer fiel a los hechos históricos y a su cronología, pero evitando el posible tedio del relato histórico por medio de los vuelos de la imaginación y las licencias de la ficción quienes, merced

a la risa e inclusive a la carnavalización, rescatan la dimensión humana de una catástrofe de índole socio-política, económica y sobre todo ideológica. El estilo que resulta de todo ello sigue así fiel al que el mismo Skármeta llamara un estilo realista-poético, estilo que sigue caracterizando su obra y que en esta novela alcanza nuevas alturas merced a la magistral incorporación del humor y de la poesía.

II

Texto, intertexto, contexto. Lo lúdico en *Match Ball*

Un antecedente lejano de *Match Ball* "París" de *Tiro Libre*

*Match Ball*¹⁸ se sitúa dentro de la línea temática de *Ardiente paciencia* y de un cuento de *Tiro libre*: "París", ya que estos tres textos comparten el mismo protagonista central, que no son otras que las palabras, iniciadoras de la anécdota, del gozo y del goce en estos textos. En "París" predominan sobre todo la presencia de Beckett y de Dylan Thomas. La presencia del primero en la obra de Skármeta en general y de *Soñé que la nieve ardía* en particular, ya había sido anotada por Grínor Rojo:

El Señor Pequeño y El Angel arrancan de Beckett. Didi/Gogo, Pozzo/Lucky, Hamm/Clov, Krapp presente/Krapp pasado, las escuálidas parejas de Beckett son antecesoras muy poco secretas del dúo de Skármeta. (*Del cuerpo...* p. 58).

Rojo anota además que los dos personajes de *Soñé que la nieve ardía* ya tienen precedentes en cuentos de *Tiro libre* como "Profesionales" y otros, y en un cuento anterior de Skármeta "El Señor Avila", aún cuando no menciona "París". Además, como se verá, este último cuento está también inspirado, al decir del propio Skármeta, en la novela de Dylan Thomas titulada *Adventures in the Skin Trade*¹⁹.

¹⁸Antonio Skármeta: *Match Ball*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1989. (Toda referencia a esta novela aparecerá en el texto como *Match Ball*, p.x.).

¹⁹Dylan Thomas: *Adventures in the Skin Trade*, New Directions Publishing Company, New York, 1964. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como *Adventures...*, p.x.).

Volviendo a lo que *Match ball* y "París" puedan tener en común, podríamos empezar por la narración en forma epistolar, género que tiene en *Match ball* una importancia seminal, ya que hace presente la palabra escrita frente al diálogo y la autobiografía. Además, el redactor y el destinatario de la carta dialogizan con el autor implícito de la misma, sin el cual muchas referencias intertextuales serían imposibles. Todo esto asumiendo, claro está, que el destinatario, el "Humbertísimo amigo" no sea otro que el Humbert Humbert de *Lolita*, a quien volvemos a encontrar en *Match ball*, y que el redactor de la carta sea un avatar del Gregorio Samsa de Kafka. ¿Y qué le relata exactamente este avatar del protagonista de "La metamorfosis" al personaje de Nabokov? Le relata, en forma paródica, su propia metamorfosis, su propio "devenir" (en el sentido que Deleuze y Guattari le dan a este término). Pero ¿Devenir qué o quién? Me atrevería a conjeturar que el texto es una parodia de los primeros intentos de la literatura latinoamericana por rebasar la modernidad y lanzarse de lleno en la posmodernidad con todo lo que ello conlleva de estertores de parto, pero de un parto cuyos meandros tienen sabor a Beckett, a Kafka y a Dylan Thomas. Los callejones grises y turbios, así como la "rue des Entrailles" (calle de las entrañas o tripas) donde vive el protagonista, Gregorio, recuerdan el título de la novela que el protagonista de la única e inacabada novela de Dylan Thomas, *Adventures in the Skin Trade*, Samuel Bennet, ha —de acuerdo con otro de los extravagantes personajes de la novela, Mr. Allingham— escrito: *In the Bowels* (*En las entrañas o tripas*):

"The filthy rich," he said. My place is among the beggars and the outlaws. With power and violence Samuel Bennet destroys the whole artifice of society in his latest novel, *In the Bowels*.²⁰

Claro está que en el texto de Dylan Thomas, Allingham está ironizando, pues su Samuel Bennet no es sino un joven adolescente,

²⁰ " 'El asqueroso rico', dijo. Mi lugar está entre los mendigos y los marginados. Con poder y violencia Samuel Bennet destruye todo el artificio de la sociedad en su última novela, *En las entrañas*'. (*Adventures...*, p. 45).

aprendiz de periodista y de escritor. La segunda parte del cuento tiene lugar en un teatro de chaplinesco nombre, "Charlot", en donde se representa un espectáculo absurdo cuya estructura es infinita en una sala que recuerda el pull-over de Cortázar, pues, entre más trata Gregorio de salir de ésta, más se enmaraña en ella. También recuerda la casa-mueblería de Mr. Allingham a la que va a dar Samuel Bennet en el segundo capítulo de la novela de Thomas, después de haber metido uno de sus meñiques en una botella de cerveza, de la cual no lo puede sacar durante toda la novela. Cuando reaparece en el teatro "Charlot" del cuento de Skármeta, todavía seguirá su meñique ensartado en el cuello de la pilsener.

No en vano el único libro de crítica, hasta la fecha, dedicado en su totalidad a la obra de Skármeta se titula: *Del cuerpo a las palabras*. Ese ha sido hasta hoy el tránsito de la obra de Skármeta. "París", que data de 1973 y es, por lo tanto, diez años anterior al libro de crítica arriba mencionado trata, precisamente de plasmar ese proceso —como lo hace *Match ball*—, pero dentro de los parámetros infinitamente más restringidos de un cuento breve, amén de las consabidas diferencias de estructura entre ambos géneros, el de la novela y el del cuento. La cita de "El villano en su rincón" de Lope de Vega que encabeza el cuento "París" parece resumir, irónicamente, el destino de todo autor y, más aún, de todo escritor (de ambos géneros) latinoamericano. Este es el soldado y el marino de los versos de Lope que devora todo lo que le es dado leer, escuchar, ver, oler, probar y sentir proveniente de ambos mundos, el hegemónico y el popular, el suyo y "el otro", en un afán ya no solamente por encontrarse, por buscar su propia cara y la de sus pueblos, sino por crearse un nuevo rostro. Ese rostro es aún una incógnita, pero en la alfombra "abigarrada" de los textos de la posmodernidad podemos reconocer ciertos diseños, colores, tonos y matices. La cita de Lope de Vega concluye: ¡Ay, Dios! Qué gran locura, buscar el hombre incierta sepultura."

El París del cuento de *Tiro libre* del mismo título es una parodia del París mitad realidad mitad ficción que por tanto tiempo fuera el "ombligo del mundo" para los escritores latinoamericanos, de allí que sea la parodia de una parodia, o sea del sórdido París de algunos textos de Beckett:

Humbertísimo amigo, contacté en la *rue* de la Entrañas Sarnosas un halcón de tranco agansado que aleteaba inclemente entre el olor de las cerderías y la mustia levadura de cerveza apilándose sobre los tarros basureros, donde de vez en cuando pasa un perro, escarba con la pata, y deja la crema. (“París”, pp., 171-72)

Aquí también, como en *Match Ball*, está presente Edgar Allan Poe y su “Fantasma de la rue Morgue”, pero totalmente “desromantizado” por el tono beckettiano. Además el “halcón” recordaría más bien a un militar del Cono Sur —por lo del “tranco agansado”— (también en la novela de Dylan Thomas abundan los pájaros y las imágenes plumíferas), pero Gregorio sospecha que éste pueda estar en arrumacos con el destripador de París, quien aquí mata monjas después de diagramarles partes del mapamundi en la cara. O sea que el “destripador” es también un personaje altamente intertextual que podría recordar hasta a Tirso de Molina o más aún al Arcipreste de Hita, si pensamos en la dualidad Eros-Tanatos y en las monjas objeto-del-deseo de ambos escritores, monjas que también aparecen irónicamente en el texto de D. Thomas. Lo más interesante sin embargo, es el desarrollo de la metáfora “cuerpo-no-cuerpo” que se inicia con el tatuaje de los rostros de las monjas por el destripador de París y concluye con el espectáculo del enano en el teatro, para quién el espectáculo infinito consiste en identificar todas las regiones del mapa mundi con un inmenso “poto” o culo. Esta metáfora de la “otra cara”, o sea del cuerpo y de su producto más secreto, las heces, ha sido ampliamente estudiada por Octavio Paz en *Conjunciones y disyunciones* :

El no tener cara el sexo es el origen de todas las metáforas que he mencionado y, además, el origen de nuestra desdicha. El sexo y el rostro están separados, uno abajo y otro arriba; como si no fuese bastante con esto, el primero anda oculto por la ropa y el segundo al descubierto.[...] Esa separación, que nos ha hecho seres humanos, nos condena al trabajo, a la historia y a la construcción de sepulcros. También nos condena a inventar metáforas para suprimirla. El sexo y todas sus imágenes —desde las más complejas hasta los chistes de cantina— nos recuerdan que hubo un tiempo en que la cara estuvo cerca del suelo y de los órganos genitales. No

había individuos y todos eran parte del todo. A la cara le parece insoportable ese recuerdo y por eso ríe o vomita. El sexo nos dice que hubo una edad de oro; para la cara esa edad no es el rayo solar del cíclope sino el excremento.²¹

En “Balada para un gordo”, también de *Tiro libre*, y uno de los cuentos de Skármeta más logrados a mi parecer, encontramos también esa conjunción cara-culo. La sonrisa del Guatón Osorio (personaje que volveremos a encontrar en *Soné que la nieve ardía* y en *La insurrección*, y que simboliza al alemento más radical de la izquierda popular chilena, y por extensión latinoamericana, al elemento que no claudica ni está dispuesto a transigir) nos es descrita como “rozagante”, mientras que su culo es una “magnífica popa blanca” al espiarlo sus compañeros de liceo, mientras aquél hace el amor con su novia:

En mi vida había visto un culo más poderoso, más blanco y más muelle. Un poto enorme y glorioso como un acordeón que se apretaba y contraía igual que el corazón de una fiera. El culo de Juan Carlos era un culo absolutamente feliz. (*Tiro libre*, p. 137).

También en el cuento “París”, el espectáculo del enano consiste en comparar el signo-rostro de los lugares inscritos en el mapamundis con inmensos potos. La palabra literaria en la obra de Skármeta estará así siempre preñada de esos dos polos aparentemente opuestos que son el cuerpo y el no cuerpo, aquí simbolizados paródicamente por el rostro y el trasero.

No es pues de extrañarnos que la amante de Gregorio sea la marquesa de Batillon des Pomes, cuyo título recuerda a las condesas de *Match ball* y cuyo nombre es un acrónimo de La Bastilla y de ‘pomme’, manzana en francés (hay en efecto más de diez mil variedades de manzanas. “In other words”, la marquesa es el bastión de las palabras). Además, el título del cuento no solamente se refiere

²¹ Octavio Paz: *Conjunciones y disyunciones*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 28. Las citas provienen de capítulos de este libro de ensayos en los cuales Paz sigue de cerca lo exployado por Norman O Brown en su libro *Life against Death*. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como *Conjunciones...*, p.x.).

a la Ciudad Luz, sino al héroe mitológico griego del mismo nombre, quien sembrara la “manzana de la discordia” al seleccionar a Afrodita como la más bella, dándole la manzana simbólica, desatando así contra Troya la ira de Atenea y de Hera. Fue también el raptor de Elena de Troya. La marquesa defeca como es de esperarse, oro. Paz nos dice que:

La ambivalencia del excremento y su identificación con el sol y con el oro, le dio una suerte de corporeidad simbólica —ora benéfica, ora nefasta— lo mismo entre los primitivos que en la antigüedad y el medievo. [...] Antes que Freud y sus continuadores, Marx había ya advertido el carácter mágico del oro en la civilización antigua. En cuanto a su relación con el excremento: dijo que la sociedad capitalista es “la dominación de hombres vivos por materia muerta”. (*Conjunciones...*, pp. 29-31).

En “París”, el “oro” que defeca la marquesa no es sino la literatura de la que se alimentaran, entre otros, nuestros autores modernistas, empezando por Darío y sus émulos modernos y post-modernos, así como los “reducidores de oro” del cuento de Skármeta:

Ahora no te extrañes de saber que yo soy el correo (del zar) entre el culo de la marquesa de Batillon des pomes y los reducidos de oro, unos tipos sin apariencia tenebrosa, como debes pensar, que trabajan acá con la R.A.D.A. (igual que nuestra palabra española “rada”). Estos maleantes son personas comedidas y cultas y han leído mucha literatura latinoamericana, así que nos pegamos unas conversas de padre y señor. (“París”, p. 173).

‘Rada’ significa bahía o ensenada, pero dado el hecho de que Gregorio les teme y el de que “reducen” el oro (o sea la producción literaria) y la malpagan, podría tratarse aquí de nosotros los críticos literarios que nos quedamos en la protegida y protectora rada, “desconstruyendo” textos, mientras la creación literaria se gesta en alta mar, con todos los riesgos y peligros que ello conlleva. También podría tratarse de los editores literarios, o de ambos. Además, Gregorio siente afición por el juego (las carreras de caballos). En vez de “capitalizar” su oro, lo desperdicia como buen heredero de España

y América. Octavio Paz escribe que:

América es una suerte de letrina fabulosa, sólo que ahora la operación no consiste en la retención del oro sino en su dispersión. La tonalidad no es moral sino mítica. El metal solar se desparrama sobre los campos de Europa en guerras insensatas y empresas delirantes. Un soberbio desperdicio excremental de oro, sangre y pasión. (*Conjunciones...*, p. 32).

Esta tendencia al despilfarro ya lo había notado Ariel Dorfman al analizar "A las arenas":

Pero en vez de invertir sabiamente (el dinero obtenido al vender su sangre), ahorrar, seguir el sueño del capitalismo de que cada uno puede salir adelante si compite contra su semejante y es frugal, no va a mezquinar ni un centavo y consumirá los billetes y monedas de su sangre en una sola noche gloriosa, prefiriendo hacer el amor y banquetearse con una "gringuita" que conoce, antes que seguir la ruta de Horatio Alger. No solo eso sino que además gasta su reserva, un dólar de plata que tenía guardado. ¿Insensato? ¿Imprudente? ¿Irracional? Quizás. Pero al desafiar de esa manera al hambre, el joven ha recuperado su cuerpo, ha derrotado ese acto de prostitución que significa tener que mercar aquella sustancia vital que nos hierve cuando estamos enamorados. (*Del cuerpo...*, p. 86).

El claro-oscuro del barroco de la contrarreforma se entreteje en el cuento "París" de Skármeta con una suerte de dictado automático de la consciencia en donde a palabras que describen el mundo de la cultura de los ricos responden otras que traducen la popular:

Todo lo que yo tengo que hacer es lo mismo que el gil de la gallina de oro, no sé si te acuerdas: acudir con una bacinica de loza de Barbaria amenizada con tulipanes fanfanes de la tulipa, y decirle a la mina en su baño de mármol con inscripciones de concha (sí, tu madre), ya mijita, puje, que una cagadita más como ésta y abrimos un banco. ("París", p. 173).

Lo cómico emana de la tergiversación de algunos textos *Gil de*

las calzas verdes “La gallina de los huevos de oro”, la bacínica de loza de Bavaria, etc., y la asociación “tulipanes fanfanés” con el título de una célebre película francesa con Gérard Philippe, *Fanfan la Tulipe*, además de la acepción “universal” de ‘concha’ y su acepción conosureña. Al igual que en *Match ball*, las palabras literarias y populares tejen lúdica y paródicamente la trama del texto. La “otra boca” de la Marquesa produce aquí las palabras-oro en una parodia de otro texto de Skármeta “Básketball”, en el cual el joven protagonista virgen, literal y literariamente hablando, y sorprendido por la súbita aparición de la joven de quien acaba de enamorarse, Erika, dice:

Cuando Erika me sorprendió, por el hombro sentí una especie de incendio. Junté mis pobres llamas, mis huesos pueblerinos, puse el verdadero límite que había entre mis dos orejas, y fui pujando las palabras, aunque estuviera tan mudo, tan certeramente de incógnito en el planeta, con los codos agudos y las falanges flexibles. (*Desnudo...*, p. 94).

Ya al analizar este cuento en un artículo sobre *La insurrección*, Ariel Dorfman escribe que:

“Básketball” 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”), 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 solamente una sublimación sexual, es también una sublimación verbal. (*Del cuerpo...*, p. 92).

En ambos cuentos encontramos el verbo ‘pujar’. Las palabras se paren pues con dolor y esfuerzo, aunque en “París” se ironice el esfuerzo y no se mencione el dolor.

Además, Gregorio, digno émulo de Góngora y Quevedo, lleva tres anillos en la mano izquierda enguantada. Paz nos dice que:

La dualidad sol y excremento se polariza en los dos grandes poetas

del período, Góngora y Quevedo. Los dos son un extraordinario fin de fiesta de la poesía española: con ellos, y en ellos, se acaba una gran época de la poesía española: con ellos, y en ellos, se acaba una gran época de la literatura europea. Yo veo sus poemas como una ceremonia fúnebre, luminosas exequias del sol excremento. Aunque Góngora es el poeta solar, no tuerce la boca para decir la palabra *caca* cuando es necesario; el artista más osado que ha dado la poesía de Occidente no tuvo lo que se llama "buen gusto". A Quevedo, el poeta excremental tampoco le faltan luces. Al hablar de una sortija de oro que encerraba el retrato de una mujer dice:

En breve cárcel traigo aprisionado
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente...

Y más adelante: "Traigo todas las Indias en la mano." [...] Por eso sin contradecirse, también dice en otro soneto: "La voz del ojo, que llamamos pedo,/ruiseñor de los putos..." El ano como un ojo que fuese también una boca. Todas estas imágenes están poseídas por la avidez, la rabia y la gloria de la muerte. Su complicación, su perfección y hasta su obscenidad pertenecen al género ritual y grandioso del holocausto. (*Conjunciones...*, pp. 33-34).

"Avidez" a la que se refiere la cita de Lope que precede al cuento de Skármeta que analizamos, pero que aquí, coexiste con la visión anglosajona y germano-judía y galesa de un Beckett, de un Kafka y de un Dylan Thomas. Simbólicamente, Gregorio perderá sus tres sortijas de oro y al hablar de la muerte nos dirá: "Yo no temo morir específicamente, lo que sí me jode es Morir un Poco, o en París con aguacero." La mención que aquí se hace de un film chileno y de un verso del gran Vallejo nos indican que, a pesar de seguir Gregorio buscando su "incierto sepultura", su muerte —como su vida— tendrán que ser "otras" y, de alguna manera, serán el residuo precisamente de la nueva literatura que surgirá de la conjunción de culturas y clases sociales otrora antagónicas. Más aún, mientras llegue la muerte definitiva, vivir y crear consisten, para Skármeta, en derrotar a la muerte, como tan bien lo ha visto Dorfman en el artículo citado más arriba. A propósito de "El ciclista del San Cristóbal", Dorfman escribe:

Es la misma muerte, que no quiere que gane la carrera, que no quiere que su madre sane. Pero su cuerpo fatigado, los instrumentos de la oscuridad y la nada, la falta de oxígeno, son las precisas herramientas con las cuales él vence la muerte.

(*Del cuerpo...*, p. 87).

El teatro en el cual se desarrolla la segunda parte del cuento "París", apunta a la importancia que este género, así como la cinematografía, han tenido en la obra total, hasta la fecha, de Skármeta. Cabría recordar que existen tres versiones de *Ardiente paciencia*, una obra teatral, una película y una novela, y que *Match Ball* empezó por ser un drama radiofónico, por ejemplo. Además, ya varios críticos han apuntado la preeminencia en la obra narrativa de Skármeta del diálogo sobre la descripción y el monólogo, rasgo por lo demás definitorio de la posmodernidad en literatura. Pero en el teatro "Charlot" se presenta un acto único e infinito, como el partido de tenis dialógico de *Match Ball*. Este concepto recuerda también al *Gran teatro del mundo* de Calderón y a la *Comedia humana* de Balzac y su émulo, un favorito de Skármeta, Saroyan.

Eventualmente, Gregorio y otro espectador, el Samuel Bennet de Dylan Thomas (que ya habíamos encontrado en "Básketball", mencionado como uno de los héroes del joven protagonista del cuento), con su dedo ensartado en una botella y que es a su vez una parodia thomista de Samuel Beckett, deciden incendiar el teatro para confundir a los reducidos de oro y a los esbirros de la marquesa Batillon des Pomes. A propósito del simbolismo del incendio dentro de la dialéctica entre el cuerpo y el no cuerpo, Octavio Paz escribe que:

El incendio representa en esta dialéctica de la luz y la sombra, la llama y el carbón, el mismo principio que el rayo (*vajra*) en el budismo tántrico: la transmutación por la meditación de la pasión sexual en desasimiento diamantino corresponde, en la España de la Contrarreforma, a la transfiguración por el fuego de la carne en luz espiritual. Otra analogía: de la misma manera que el rayo (el falo) debe transmutarse en diamante, el árbol (el cuerpo humano) debe transformarse en cruz. En uno y en otro caso: reducción del elemento natural (rayo, árbol) a sus elementos esenciales para con-

vertirlo en signo (cruz y *vajra* estilizado). Martirios y transfiguraciones de la naturaleza... Pero es tal el poder de la pasión, o tal la capacidad de placer del cuerpo, que el incendio se vuelve goce. El martirio no extingue sino que aviva el placer. El retorcerse de los miembros abrazados alude a sensaciones que entretejen delicias y tormentos. Ni siquiera el espíritu religioso fue insensible a la fascinación de la combustión. El “muero porque no muero” y el “placer de morir” de nuestros místicos son el reverso, el complemento y la transfiguración de los exasperados “mátame ya” y los “muero de placer” de los amantes. Almas y cuerpos chamuscados. En nuestro arte barroco el espíritu vence al cuerpo pero el cuerpo halla ocasión de glorificarse en el acto mismo de morir. Su desastre es un monumento. (*Conjunciones...*, pp. 34-35).

En “París”, nos encontramos frente a una parodia de los preceptos del barroco, que es también una subversión del mismo desde la perspectiva de la post-modernidad. Subversión en la que Samuel Bennet, o sea Beckett, actúa como catalizador o intermediario. Es él quien le ayuda a Gregorio a incendiar el teatro, y la descripción del incendio se convierte en una parodia grotesca del barroco, en la cual se encuentran atrapados los espectadores, el enano del espectáculo único e infinito y hasta los reducidos de oro críticos literarios: “... prendidos del fuego como si estuvieran adorándolo, inmóviles junto a la puerta: hipnotizados”. Samuel Bennet-Beckett es quien propicia el cambio: “Samuel Bennet reptando a través de la cortina de la salida.” Es él quien insta a Gregorio a ocultarse en la carroza funeraria, símbolo del mundo escuálido y gris que retrata en su obra, la cual rompe así con los excesos de todos los ismos anteriores. Paradójicamente, sin embargo, Eros triunfa sobre Tanatos en el interior del coche fúnebre. El cuerpo triunfa sobre el no-cuerpo en una escena reminiscente, *avant la lettre*, de la que encontramos en *Match Ball* durante la única escena de amor entre Papst y Sophie. Además de que ambos coitos tienen lugar, precisamente, en París, escena por lo demás muy similar a la descrita en el tercer subcapítulo del segundo capítulo de *Adventures in the Skin Trade*. En la bañera que está dentro del carro funerario, Gregorio se encuentra con la Polly de la novela de Thomas, salvo que, a diferencia de lo que sucede en aquella novela, en el cuento de

Skármeta el agua de la bañera está tibia y no fría. También, en el texto de Thomas, Polly emborracha a Samuel Bennet con agua de colonia y nunca hace, que sepamos, el amor con él. La creación literaria, aquí como en *Match Ball* emerge de la posesión de esa "zona sagrada" (y aquí, humorísticamente Gregorio nos recuerda el título de la novela de Fuentes) en donde se forjará la palabra. A diferencia de *Match ball*, sin embargo, "París" fue escrito antes del golpe militar de 1973 y no dieciséis años después de éste y Samuel Bennet, irónicamente, le aconseja a Gregorio dirigirse a la Embajada de Chile y pedirle a Jorge Edwards la repatriación, aludiendo a los eventos que el libro *Persona non grata* del mismo Edwards narra desde el punto de vista ideológico de su autor, aun cuando *Tiro libre* acabó de imprimirse en abril de 1973 y *Persona non grata* fue publicado en diciembre del mismo año, o sea que es posterior al golpe militar y al libro de Skármeta.

Más allá del empleo de la intertextualidad paródica a todos los niveles que comparten *Ardiente paciencia*, *Match Ball*, "París" y *Adventures in the Skin Trade*, los tres primeros textos de Skármeta comparten con el de Dylan Thomas el concepto de "cambio de piel", para citar otro título de Fuentes, y de intercambio de piel(es), de textos, de juegos de palabras, de géneros literarios, de personalidades. Skármeta el prosista se vuelve poeta y Dylan Thomas el poeta, prosista. Lo que el mismo Thomas dijera a propósito de su novela podría, a grandes rasgos, apropiársele a Skármeta:

My novel blathers on. It's a mixture of Oliver Twist, Little Dorrit, Kafka, Beachcomber, and good old 3-adjectives—a penny belly—churning Thomas, the Rimbaud of Cwmdonkin Drive.²²

²² "Mi novela prosigue, diciendo tonterías. Es una mezcla de Oliver Twist, de la Pequeña Dorrit, de Kafka, de un roto (o vago) y de adjetivos soeces —una panza de a centavo— haciendo de Thomas el Rimbaud de la calle Cwmdonkin." *Adventures...*, p. xi - xii.

Match Ball

Siguiendo la estructura de *Ardiente paciencia*, *Match Ball*, publicada en 1989, empieza con un prólogo, aunque, a diferencia de la primera, no tiene epílogo. El prólogo cumple una función similar al de *Ardiente paciencia*, explicándonos la relación que existió entre el redactor (o autor implícito) de la novela y su protagonista, el Dr. Papst y atribuyéndole a este último la paternidad del texto en primera persona, fiel a la tradición picaresca. El autor implícito del texto es también quien, y siguiendo la estructura del género, nos tiende ciertas pautas/trampas sobre la posible interpretación del discurso de la novela, o sea que mediatiza el discurso del hablante Papst. Al hacerlo, los detalles autobiográficos del prologuista y autor implícito de la novela y las del ente de ficción, el Dr. Papst, están hábil y humorísticamente delineadas, de manera a subvertir el canon de la picaresca, pues es el autor del prólogo quien trata de convencernos de su “inocencia”, o sea del hecho fortuito que lo llevó a establecer una suerte de amistad con el anti-héroe del relato. La subversión del canon de la picaresca va más allá, pues según las promesas que el hablante en primera persona le pide hacer al prologuista, está la de redactar su autobiografía (la de Papst) lo más objetivamente posible: “1) Debía contar la historia tal cual él me la narraba, sin tomar partido ni a favor ni en contra de su conducta o estilo”, es decir, sin obstruir la subjetividad del protagonista y:

2) los protagonistas tenían que recibir nombres que no se parecieran ni remotamente a los larguísimos apellidos reales. Optamos por encubrir éstos con nombres de breve fantasía tales como Bamberg y Mass que no se encuentran en las esferas aristocráticas. Este disfraz insertaba de paso la novela en la tradición del género, alarde que me entretuvo consecuentemente hasta el final del relato (*Match Ball*, p. 9).

El único “género” que utiliza seudónimos para proteger al inocente o para intrigar y entretener a la élite aristocrática (pues a la inversa de la picaresca tradicional, aquí el hablante no es un pobre huérfano que debe utilizar su única fortuna, su ingenio, para mal que bien sobrevivir) sería el “roman a clé”, al cual obviamente la

novela de Skármeta no pertenece, pero sí pertenece al de la novela intertextual y, lo que los nombres de los protagonistas y el discurso mismo disfrazan y parodian son los títulos y discursos de otros textos que, como veremos, sí pertenecen al mismo género que el de *Match Ball*. En otras palabras, si no es un “roman a clé” en donde hay que adivinar bajo los pseudónimos de los personajes del texto la identidad en la vida real de los mismos, sí lo es en el sentido lingüístico y sobre todo literario. El texto de Skármeta es una inmensa cancha de tenis dialógica, poliglósica y heteroglósica en donde se juega un intrincado partido paródico a través del tiempo y del espacio y durante el cual las “pelotas” son una vasta red de textos (de novelas, poemas, canciones, películas, pasquines y sobremanidos proverbios) que conforman el mundo literario y metaliterario de Skármeta (y de los autores de su generación e ideología), además de ser una parodia de las teorías freudianas y lacanianas de la etapa edípica y de sus ramificaciones. Los contrincantes somos también nosotros, los “hipotéticos” lectores. Contrariamente al juego de la rayuela de cortazariana memoria, aquí no hay “cielo” (aunque sea el de la locura) sino que todo se debería decidir, según el hablante Papst, en el momento mismo (e inaplazable) del “Match Ball”, el momento de la verdad. De allí que la novela concluya con la estrofa de una canción de moda:

“It was so funny to give it a chance,
to enjoy the pleasure of a hidden light,
but now we are in the middle of the storm:
match-ball.”²³

Es obvio que esta cita puede interpretarse a varios niveles, que, como veremos, son los de la novela misma; pero a nivel de la metáfora tenística, somos nosotros los lectores quienes estamos en jaque, porque “desconstruir” una novela no es definitivamente lo mismo que construirla (ya el Neruda de ficción le recordó a Mario en

²³ “Fue muy simpático darle una oportunidad, / para disfrutar el placer de una luz escondida, / pero ahora estamos en medio de la tormenta: match-ball”. *Match Ball*, p. 203.

Ardiente paciencia que no era cosa de poner en duda la paternidad de la obra):

—¡La poesía no es de quien la escribe sino de quien la usa!

—Me alegra mucho la frase tan democrática, pero no llevemos la democracia al extremo de someter a votación dentro de la familia quién es el padre (*Ardiente...*, p. 57).

El prólogo, además, sirve múltiples funciones como lo ha notado ampliamente Jacques Derrida en *La dissémination*:

Une *préface* rappellerait, annoncerait ici une théorie et une pratique *générales* de la déconstruction, cette stratégie sans laquelle il n'y aurait que velléité empiriste et fragmentaire de critique, confirmation non équivoque de la métaphysique. Elle énoncerait au futur ("vous allez lire ceci") le sens et le contenu conceptuels (ici cette étrange stratégie sans finalité, cette défaillance organisatrice du *telos* ou de l'*eschaton* qui réinscrit l'économie restreinte dans l'économie générale) de ce qui aurait *déjà été écrit*. [...] Pour l'avant propos, reformant un vouloir-dire après le coup, le texte est un écrit —un passé— que, dans une fausse apparence de présent, un auteur caché et tout-puissant, en pleine maîtrise de son produit, présente au lecteur comme son avenir. Voilà ce que j'ai écrit, puis lu, et que j'écris puis que vous allez lire.²⁴

La "tradición del género", además, introduce una "reconstruction du champ textuel à partir des opérations d'intertextualité ou du

²⁴ "Un prólogo recordaría, anunciaría aquí una teoría y una práctica *generales* de la desconstrucción, esa estrategia sin la cual sólo habría una veleidad empirista y fragmentaria de crítica, una confirmación inequívoca de la metafísica. Enunciaría en el futuro ("van a leer esto") el sentido o el contenido conceptuales (aquí esta extraña estrategia sin finalidad, este debilitamiento organizador del *telos* o del *eschaton* que reinscribe la economía restringida en la economía general) de aquello que ya habría sido escrito. [...] Para el prólogo, reformando un querer decir después del hecho, el texto es un escrito —un pasado— que, dentro de una falsa apariencia de presente, un autor escondido y todo poderoso, bajo completo control de su producto, le presenta al lector como su futuro. He aquí lo que he escrito y leído, y que escribo y que Uds. van a leer." Jacques Derrida: *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 13. (Toda referencia a esta obra aparecerá en el texto como *La dissémination*, p.x.).

renvoi sans fin des traces aux traces; (...)”²⁵ En otras palabras, y en última instancia, nos refiere al gran libro del logos, al “Modelo del libro” y al “Libro Modelo” y a la palabra (paródicamente aquí) divina que es la verdad que habla y se escucha hablar y es el lugar de todos los arquetipos. Volviendo al análisis de *Match Ball*, lo único que podemos hacer, nosotros los reducidos de oro, es tratar de contestar las pelotas-palabras lo más “inteligentemente” o “sensiblemente” que podamos. Sin embargo, así como Papst dice recobrar, en el texto, su “libre albedrío” (en realidad lo pierde por medio precisamente de la mediatización del discurso por el autor implícito simbolizada por las comillas, los subrayados, las citas, los clichés, los proverbios, y hasta las comillas entonacionales de las que hablara Bakhtin), el lector de ambos sexos puede, también, mediante la utilización de su propio “libre albedrío” subvertir el texto e incorporarse al juego de la diseminación. El resultado de esta múltiple subversión, en donde un significante sólo accede al sentido al emitir inevitablemente otro significante, no es un partido de tenis con “match ball” sino uno que más bien dibuja sobre la cancha-texto el ocho horizontal del infinito matemático. El mismo autor implícito nos lanza aquí sobre la pista intertextual al concluir su prólogo diciéndonos que:

Salvo por un par de nimiedades me atuve a estos acuerdos. Una es haber influido indirectamente en su informe a través de un par de libros latinoamericanos para amenizar la biblioteca fantástica judicial, más la novela *Ardiente paciencia* que le regalé junto con una botella de champagne que la disimulaba bien.

(*Match Ball*, p. 9).

Regalarle a un reo una novela con el título de la de Skármeta es obviamente una broma cruel, de allí la ironía del “la disimulaba bien”. Pero pienso que hay más. La botella de champagne simboliza también la trama de la novela *Match Ball* a nivel de la anécdota, la historia del triángulo Papst, Sophie, Pablo de Braganza y la des-

²⁵ “...reconstrucción del campo textual a partir de las operaciones de intertextualidad o de re-envío sin fin de las huellas a las huellas; (...)”. *La dissémination*, p. 51.

cripción del medio superficial y vacuo del tenis internacional que termina con el encarcelamiento de Papst en Londres después de haber atentado éste contra la vida de su joven rival Pablo. Este argumento a su vez “disimula” el otro, muchísimo más complejo, que es la autobiografía intelectual y artística del autor implícito, que en el texto se desdobra en los personajes paródicos de Papst y Pablo, quienes a su vez representan al Skármeta joven y a su obra antes de *Ardiente paciencia*, y al autor maduro después de ésta incluyendo a *Ardiente paciencia*. El darles dos nacionalidades diferentes los inserta a ambos en las tradiciones lingüísticas y literarias que formaron a Skármeta, las de las lenguas española e inglesa, además de la alemana que ambos personaje — Papst y Pablo — comparten, por haber vivido en Alemania. Estos dos personajes también se reparten el intertexto de *Match Ball*, de acuerdo con la metáfora tenística, Pablo siendo el encargado principal del intertexto poético y Papst del novelístico, con la excepción del intertexto tejido por citas de poetas latinos que Papst lee en la cárcel. La cancha de tenis, además, también se asemeja a un espejo, pero a un espejo ficticio, en donde las jugadas no son una repetición al anverso o al revés de la jugada del contrincante que se encuentra al otro lado del “espejo-media cancha”, sino una serie infinita, aun cuando dialéctica, de posibles jugadas dentro del gran libro del mundo visto como texto. Sin embargo, cuando Papst está en la “cárcel”, símbolo del inevitable aislamiento del hombre frente a la muerte, frente al “Match Ball”, el espejo cancha recobra su solidez inicial, vuelve a ser, como en el momento del nacimiento, un muro y no una transparencia.

El intertexto de la narración autobiográfica de Papst muestra una poliglosia de índole marcadamente germana y anglosajona y no latinoamericana, con la excepción de sendos detalles intertextuales que provienen de la novela de *Ardiente paciencia*, y de la presencia de Rubén Darío, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato —entre otros—, en el intertexto del discurso.

A Darío lo encontramos en medio de la descripción de la única escena en que Papst y Sophie hacen el amor en París. Cuando Papst se percata que está repitiendo el guión redactado por Pablo de Braganza en la carta en que describe su noche de amor con Sophie en Berlín, Papst se rebela:

A medida que el guión se iba cumpliendo según las presuntas efusiones líricas españolas —que ahora contrastaban con la realidad se las podría tomar como ejercicios de realismo naturalista— y que el cuerpo de Sophie, ayudado por una concentración absoluta sobre su íntima piel a la cual le tributaba el preciso vaivén que la dejaba más expuesta, se acercaba al clímax, un arrebató de dignidad frenó mi boca. Estaba obrando cual una marioneta, como si un consuetá o un ángel rubicundo de ojos entrecerrados por el morbo me dictara cada avance. ¿Era preciso culminar esta doblona con todas las de la ley, con clarines, trompetas, timbales, juegos de luces, aerolitos consumiéndose en el espacio, cuatrocientos elefantes a la orilla del mar, fuentes de la doncella?

He citado este largo pasaje porque me parece importante a varios niveles. Obviamente las últimas líneas son una parodia de los versos del poema VIII de “Intermezzo tropical”, “A Margarita Debayle”, de Rubén Darío:

Viste el rey ropas brillantes
y luego hace desfilar
cuatrocientos elefantes
a la orilla de la mar.²⁶

además de otros poemas del mismo Darío. ¿Pero qué nos está diciendo el autor implícito por medio de la mediatización del intertexto? Irónicamente, quien parece estarle imponiendo un canon a seguir es un español, pero el ejemplo que utiliza para convencerse a sí mismo de que ningún autor está obligado a reproducir ese canon *at vitam aeternam* proviene precisamente del revolucionario Darío, quien renovara la poesía en castellano subvirtiendo el cánón e introduciendo elementos de la métrica francesa en la poesía de lengua española. O sea que lo que está proponiéndonos es una tercera opción, la cual será a su vez dialécticamente subvertida. En otras palabras, nos está diciendo que el autor latinoamericano tiene derecho a salirse de los temas tradicionalmente concebidos como lati-

²⁶ Rubén Darío: *Poesías completas*, Aguilar Libros, Madrid, 1961, p. 889.

noamericanos. Sin embargo, lo que leemos en el discurso de Papst nos lleva a concluir que éste decide regresar a la tradición, al status quo con todo lo que ello implica:

Suspendí mis acciones cuando ella estaba a punto de iniciar el despegue, y apartándome del consabido guión, alcé a la pequeña Sophie de las nalgas, la puse en un operativo relámpago de vuelta en la buena y tradicional cama, y antes de que reiniciase los vericuetos de su defensa, me introduje en ella sin escatimar torpeza. Si la voluntad nubló mi juicio, si el desatino me hizo ciego y sordo a su dolor, el éxtasis me sumergió en la percepción excluyente de mi dicha (*Match Ball*, p. 131).

Esta aparente “subversión” del texto que le dictara Pablo de Braganza, quien a su vez había obedecido a los deseos de Sophie, es, paradójicamente una “regresión” en relación a la actitud “feminista” del Skármeta “joven”, mientras que todo el discurso de *Match Ball* inserta a esta novela dentro de la posmodernidad literaria occidental que también es, paradójicamente, un regreso a las fuentes que conforman la tradición de la cultura occidental. También se trata aquí de un regreso al cuerpo y a las necesidades del mismo, de un regreso al erotismo sin ambages, de un rechazo de toda la poesía que trata de “idealizar” a la mujer deseada propiciando así su antropofagia. Papst además en este pasaje “actúa”, rompe con el mito de Sísifo y se libera por medio de su acto, opta por la materialidad del amor y de la literatura, buscando y encontrando la poesía en el placer del cuerpo, en su unidad, violentando así la dualidad cuerpo-no-cuerpo.

El texto arriba citado es también, obviamente, una parodia de las teorías freudiana y lacaniana del Edipo. Anteriormente mencioné que Pablo y Papst son el “ego” y el “alter-ego” del mismo protagonista doble, pero además son, alternativamente padre e hijo el uno del otro frente al objeto de su deseo, Sophie, quien simboliza a cierto nivel a la madre (de la sabiduría), y nos recuerda a la “Sophia” de los judíos alejandrinos, emparentada al “logos” de los griegos y que era una combinación de Palabra, Razón y Demiurga. En Berlín, Papst trata de separar a Pablo, quien aquí desempeña el papel de “hijo” de la “madre”, Sophie, enviándolo de regreso a Madrid. Pablo,

en el primer momento de Edipo trata de identificarse con lo que él supone ser el objeto del deseo de Sophie, su falo. De allí el gesto obsceno que hipócritamente escandaliza a Papst. Lacan nos indica además que el falo es precisamente el objeto susceptible de satisfacer la falta del "Otro" y:

... en este primer momento del Edipo, el deseo del niño permanece totalmente sujeto al deseo de la madre: "Lo que busca el niño es hacerse deseo del deseo, poder satisfacer el deseo de la madre, es decir: 'to be or not to be' el objeto del deseo de la madre [...] Para gustarle a la madre [...] es necesario y suficiente ser falo."²⁷

El mismo Papst, después de contestar la carta que Pablo le enviara al Ritz, utilizando la nacionalidad española de su rival para insultarlo por medio del intertexto de Rilke, termina tocándose el falo como para asegurarse de que es él el detentor del mismo. Aquí los papeles se han invertido, paródicamente, a dos niveles: el freudiano y el intertextual. Pablo pasa a simbolizar al padre, que detiene lo que desea Papst y éste para castigarlo lo castra doblemente, insultando su lengua, mediatizada aquí por su nacionalidad, y dudando de su virilidad al referirse al cuni-lingus que le impone la (paradójicamente) fagocitadora Sophie.

La dialéctica del "ser o no ser falo" culminará con el coito de Papst y Sophie (que también es un "cogito, ergo sum"), que es metafóricamente una transgresión de la ley del padre, transgresión que Papst pagará en la cárcel, condenado a un perpetuo onanismo tenístico y cerebral (intertextual). Pero también, al decidir Papst en el texto romper con la repetición cíclica de la triangulización edípica y "poseer" a Sophie, paradójicamente la pierde simbólica y textualmente y la única posibilidad que le resta entonces es la de hacer que su deseo se transforme en lenguaje. Su deseo, claro está, permanecerá eternamente insatisfecho, ya que estuvo obligado a hacerse palabra. De allí que renazca continuamente, puesto que siempre está en otro lugar (como Sophie, cuyas tarjetas postales recibe en la

²⁷ Jöel Dor: *Introducción a la lectura de Lacan: El inconsciente estructurado como lenguaje.*, Gedisa, Buenos Aires, p. 95.

cárcel). Papst se transforma en sujeto deseante, y se vuelve cautivo del lenguaje en el que se pierde como tal, para ser representado solamente por significantes sustitutos que le imponen al objeto del deseo la calidad de objeto metonímico.

A propósito del concepto de Sophie como “fagocitadora”, este responde al miedo ancestral que el hombre resiente frente a la posibilidad de ser “devorado” por la mujer, o sea el miedo a la castración que tanto ha contribuido a la mitología que el patriarcado ha construido en torno a la mujer desde su inserción en la historia: Mujer-Medusa, mujer-Circe. A su vez, la mujer ha internalizado estos arquetipos falocéntricos, utilizando todo un arsenal de mecanismos castrantes de manera a manipular si no a dominar al hombre. El acto de Papst podría pues verse como un regreso a la naturaleza anterior a la enajenación de la mujer por el sistema patriarcal.

Siguiendo con el intertexto “latinoamericano”, a Borges lo encontramos en la página 155:

No me cabe otra explicación para estas simetrías y paralelismos que más parecerían diseñados por Borges que por la realidad. Nos hallábamos en un local de Londres, como habíamos estado antes en un local de Berlín. Se me humillaba en Londres, como se me había humillado en Berlín (*Match Ball*, p. 155).

La obvia referencia a “El jardín de los senderos que se bifurcan” y a “La muerte y la brújula”²⁸ va más allá de la sugerencia (por parte de los subrayados que indican la mediatización del autor implícito) de que Papst es únicamente un “zombie”, o sea una víctima del intertexto que lo conduce fatalmente a dispararle a Pablo, como el descendiente de Ts’iu Pên le dispara a Stephen Albert. Estamos ante la inevitabilidad en que se encuentra Papst de reconocer que la palabra sagrada, la palabra ‘tiempo’, como en el laberinto de Ts’iu Pên, es la clave de su acción. En efecto, Papst tiene que destruir a su alter-ego juvenil si quiere alcanzar la sabiduría (aquí simbolizada por Sophie). Irónicamente, a nivel de la fábula, Papst pierde a

²⁸ Jorge Luis Borges: *Ficciones*, Alianza Emecé, Madrid, 1985.

Sophie, ya que Pablo se recupera de la herida y Papst es encarcelado. Sin embargo, a nivel de la historia su encarcelamiento, al condenarlo a mantenerse "fit" y auto-derrotarse diariamente en un solitario juego de tenis hace que se enfrente con la "verdadera" sabiduría, que es la de aceptar su madurez, la de aceptar que las aventuras juveniles, a nivel del discurso y de la vida misma, han quedado atrás y que, de ahora en adelante el "tiempo" adquirirá cada vez más "cuerpo" frente al inevitable "match-ball" que es la muerte. De allí que Papst cite a Lawrence después de parodiar a Borges: "¡Devolvednos, Oh devolvednos/Nuestros cuerpos antes de morir! (*Match Ball*, p. 155). Además durante todo este episodio Papst hace hincapié en el hecho de que disparó como obedeciendo a un "guión" añadiendo que:

No puedo decir que *disparé* pues este verbo implica una cierta voluntad, un grado de dominio sobre las propias facultades y la decisión de convocarlas en un plan agresivo. *Mi mano* apretó el 'gatillo y salió la bala. Una frase así de simple que me ha costado insomnio formularla. No puedo ufanarme de ella porque su semántica describe una desgracia, pero al menos describe en mi ufano lenguaje de médico una verdad. Digo *mi manoy* no yo porque mediaba un abismo entre mi conciencia y mis actos. Desperté con el estampido para ver derrumbarse a Pablo ante mis pies. No atiné a nada, sino a contemplarlo desde una perpleja lejanía (*Match Ball*, p. 156).

Aquí nos parece obvia la parodia del asesinato del árabe por Meursault en *L'étranger*²⁹ de Camus. Como el acto de Meursault, el de Papst responde a un dictado aparente de las circunstancias y de la contingencia sin que medie la voluntad del actante. Aparentemente no se trata de un acto libre, en el sentido sartriano de la palabra, sino de un acto absurdo cometido por personajes totalmente abúlicos. En realidad, y a pesar de la cómica serie de coincidencias que hace que el revolver de Pablo se encuentre aún en el bolsillo del frac (del suegro) de Papst, el lector o lectora se da perfecta cuenta de que Papst sí tuvo la opción de no disparar, por más que como

²⁹ Albert Camus: *L'étranger*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

hablante lo niegue, como también la tuvo el personaje de Camus, o sea que en el texto de Skármeta, el autor implícito, al inmiscuirse en el discurso por medio de los subrayados, no inserta su ideología a nivel de la "historia", sino de la "fábula" y ésta lo inserta a su vez del lado de Sartre, en la célebre disputa Sartre- Camus. En otras palabras, al parodiar la teoría del "absurdo" de Camus, crea una situación absurda que desenmascara la falta total de compromiso que simboliza el personaje de Meursault. Mientras que el Raskolnikoff de Dostoievski en *Crimen y castigo* quiere probarse a sí mismo que está por encima de todas las leyes, para el Meursault de Camus el asesinato de un árabe no significa sino la momentánea ruptura del equilibrio del día. No está ni a favor ni en contra de nada. El Papst-Meursault de Skármeta se refugia detrás de su "ego" de miembro de la élite bostoniana para eludir su responsabilidad, aun cuando, como en el caso de Meursault, sus actos, relatados por los testigos oculares, lo condenarán ante la ley, también paródicamente, más quizá por el hecho de no haber socorrido a su víctima siendo médico, así como Meursault es condenado por no haber llorado durante el entierro de su madre más que por haberle dado muerte al árabe y después haberle disparado cuatro tiros más. Además, el discurso de Papst (en su disfraz de Meursault) que tiende a justificar su inherente pacifismo es contradicho por la realidad histórica y por la del texto. A nivel de la historia es difícil creer en el pacifismo de alguien que evitó ser enviado a la guerra de Vietnam merced a sus contactos en las altas esferas del gobierno, mientras los verdaderos pacifistas tuvieron que exiliarse o fueron a dar a la cárcel después de quemar sus tarjetas de leva. En cuanto a la "realidad" de la ficción, el lector sabe que, contrariamente a lo que asegura el hablante Papst, éste no estudió medicina por vocación de servir a la humanidad doliente, sino por amor al dinero. Su "pacifismo" no es sino cobardía, como él mismo, irónicamente, lo dice:

Yo que ni siquiera en la escuela primaria me había fajado a puñetazos con los chicos de mi clase cual era la sana costumbre, y en vez, había aceptado las provocaciones con las orejas ardientes de los sopapos y las mejillas mojadas por los escupos con que castigaban mi cobardía. ¡Yo mil veces paloma entre jauría de lobos, inmerso en un crimen! (*Match Ball*, pp. 156-157).

Además, ya en la cárcel, Papst se auto-denigra al compararse con Humbert Humbert quien, en el texto de Nabokov, asume “valientemente” el haberle disparado voluntariamente a Clare Quilty.

El tema de la libertad sartriana y del “acto” como símbolo de la misma se encuentra además parodiado en la fallida fuga de Papst organizada por Sophie:

Había que dotar a la vida de un sentido. Corregí esa frase adolescente: había que dotar a la vida de *un acto* que alumbrara esos túneles donde nos autofagocitamos. Viendo a esos miles obsesionados por llegar puntualmente a citas vacuas comprendí que aunque mi vida carecía de sentido, como la de ellos, estaba a punto de cometer el acto, no importaba más cuán fugaz fuera ni cuán incierto resultara su desenlace [...] Yo, el doctor Raymond Papst, era de sangre, huesos y sueños, e iba a provocar *mi acto*, porque no era de celuloide, porque mi cuerpo no era un fotograma perdido a través del cual los niños contemplarían directamente el sol.

(*Match Ball*, p. 197-8).

Aquí Skármeta está obviamente parodiando a Ernesto Sábato quien en *El túnel* le hace decir a su protagonista Pablo Castel (quien desde el manicomio nos narra su autobiografía después de haber acuchillado a su amada María):

Al fin de cuentas estoy hecho de carne, huesos, pelo y uñas como cualquier otro hombre y me parecería muy injusto que exigiesen de mí, precisamente de mí, cualidades especiales; uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y pérfido.³⁰

La parodia consiste en que Castel ya ha cometido su “acto” (al igual que Papst, salvo que el “acto” de éste último fue un acto fallido) y reclama su humanidad a partir del derecho de ser vanidoso o soberbio, mientras que Papst espera que su “acto” lo redima de estar de antemano condenado a ser un ente de ficción. Además, en el

³⁰ Ernesto Sábato: *El túnel*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975, p. 11.

párrafo de *Match Ball* citado más arriba, tenemos un perfecto ejemplo de cómo estructura Skármeta sus parodias intertextuales utilizando temas y pasajes dispersos de un texto o de varios textos de un autor, que son, sin embargo, perfectamente reconocibles. En otras palabras, el pastiche que Skármeta construye es la firma estilística del autor parodiado. Papst quiere salir de su túnel por medio del “acto” de la fuga, así como Juan Pablo Castel trató de escaparse del suyo haciendo que éste se comunicara con el de María por medio de una simbiosis provocada por el arte y el amor comparados. En el caso de Castel, como en el de Papst, el resultado final es la imposibilidad de trascender la soledad y el aislamiento.

Una vez más la cobardía le impide fugarse ya que, irónicamente, como el personaje de “Continuidad de los parques”³¹ de Cortázar, Papst está leyendo la novela de su propia vida, que es una ficción, o sea que es su cárcel textual y, recordando el título de una pieza de teatro de Sartre (“Huis clos”), ésta “no tiene salida”.³² El personaje de Papst no imprecará al autor omnisciente a la manera del Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*³³ de Unamuno reclamando su autonomía precisamente como “ente de ficción” mientras el autor no decida matarlo, pues ni al Quijote se le podría resucitar una vez muerto. Papst está condenado a su cárcel literaria que se asemeja al laberinto romboide de Borges en “La muerte y la brújula”, cuento en que todos los caminos llevan a Roma, significativo que, leído al revés, o sea proyectado sobre la pared-espejo contra la cual juega Papst su solitario partido de tenis dice “amoR” y simboliza así la doble prisión del protagonista de *Match Ball* que no es muy distinta a la de Juan Pablo Castel o a la de Borges y sus eternos juegos de espejos. Juego que ya había sido parodiado por Sábato en *El túnel* por boca del personaje Hunter quien arguye con Mimí que *El Quijote* del siglo XX podría ser una novela policial:

—Sí, te digo que sí. Fíjate: un hombre tiene madre, mujer y un chico. Una noche matan misteriosamente a la madre. Las inves-

³¹ Julio Cortázar: “Continuidad de los parques”. *Final del juego*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

³² Jean-Paul Sartre: “Huis clos”. *Theâtre*, Gallimard, Paris, 1947, p. 123.

³³ Miguel de Unamuno: *Niebla*, Espasa Calpe, Madrid, 1958.

tigaciones de la policía no llegan a ningún resultado. Un tiempo después matan a la mujer, la misma cosa. Finalmente matan al chico. [...] Con los habituales métodos inductivos, deductivos, analíticos, sintéticos, etcétera, de esos genios de la novela policial, llega a la conclusión de que el asesino deberá matarlo ahora a él. En el día y hora calculados, el hombre va al lugar donde debe cometer el cuarto asesinato y espera al asesino. Pero el asesino no llega. Revisa sus deducciones: podría haber calculado mal el lugar: no, el lugar está bien; podría haber calculado mal la hora: no, la hora está bien. La conclusión es horrorosa: *el asesino debe estar ya en el lugar*. En otras palabras: *el asesino es él mismo*, que ha cometido los otros crímenes en estado de inconsciencia. El *detective* y el asesino son la misma persona (*El túnel*, p. 98).

En el caso de *Match Ball* podría conjeturarse que Papst y Pablo son uno y el mismo, o sea que el que oprime el gatillo y el que recibe el balazo son uno y el mismo.

El "acto" con el que sueña Papst es también la muerte con la cual soñara el personaje de "El sur" de Borges, la muerte violenta y teñida de hombría y valor frente a la muerte inocua producida por una septicemia en una clínica, o como ya lo vimos al discutir el cuento "París", la muerte "en París con aguacero", o el "morir un poco" de Vallejo. Pero aún en la ficción, el "anti-héroe" de Skármeta no logra perderse en tal tipo de ambigüedad; por más pesadillas que tenga, el "yo" reintegrado de Papst está sólo frente a sí mismo dentro de la rutinaria prisión de su existencia, cuya única ventana al mar, para utilizar la metáfora plástica de libertad empleada por Juan-Pablo Castel, es la ventana de la literatura que le permite comunicarse, de lejos e intermitentemente, con la deseada e inalcanzable Sophie.

En cuanto a la intertextualidad que se inserta en la última parte de la novela, nos enteramos de su proveniencia por boca del hablante novelístico, Papst, al indicarnos éste que es su abogado:

Luego abrió del todo la boca de su maletín y extrajo alrededor de quince libros que puso delicadamente sobre mi angosto lecho.

—¿Y esto qué es?— dije.

—Una idea— exclamó, meciéndose su envidiable cabello azabache—. He pensado que se podría enfrentar su defensa con alguna

jurisprudencia literaria. ¿Me capta? (*Match Ball*, p. 165).

A estas alturas de la novela, el o la lector/a podrá, a la manera de las respuestas a los crucigramas que aparecen a la semana siguiente de publicado el rompecabezas, cotejar a los autores que ha reconocido en el intertexto de la "primera parte" de la novela con los autores de los libros que el abogado le presta a Papst para elaborar su defensa y convencerse (a sí mismo) de su inocencia a través de la toma de consciencia de la inocencia de sus predecesores literarios. Son éstos los textos que conforman la "jurisprudencia fantástica" a la cual se refiere el redactor del "Prólogo": Nabokov, Benedetti, Goetz, Cátulo, Poe, la Biblia, Mann, Sábato, Merimée, Swinburne, Longfellow, Keats, Tácito, Suetonio, Juvenal. Son "alrededor de quince libros" nos dice Papst, número aproximado (ya que también se cita a Baudelaire y a otros).

Como ya lo hemos visto, en *Match Ball* la intertextualidad es una parodia de sí misma, una suerte de pastiche, como lo son también los nombres de los personajes. El Dr. Raymond Papst, el protagonista y narrador de la historia, podría deberle su nombre de pila al apellido del redactor del "Prólogo" de *Lolita*, quien se llama John Ray (y no olvidemos que el psiquiatra de Papst en la cárcel se llama Donald Ray Jr.), además es bostoniano como Edgar Allan Poe con quien comparte ciertos rasgos. Mientras Papst es amigo de los Kennedy y del escritor William Styron, Edgar Allan Poe fue lanzado en su carrera literaria por su amigo, el oscuro novelista John P. Kennedy. Además, Poe se casó con su prima Virginia Clemm, quien más tarde inspirara su célebre poema "Annabel Lee", cuando ésta contaba apenas trece años de edad. Vivió con ambas, su prima-esposa y su tía, quien fue además su mecenas y quizá su amante.³⁴ (No podemos aquí evitar una breve mención al tan común tema del incesto en nuestra literatura y una sonrisa al pensar en el Vargas Llosa de la vida real).

Mientras que Annabel (Leigh) es también el nombre del primer

³⁴ Edgar Allan Poe: *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe..* Edited with an Introduction, Notes and Bibliography by Stephen Peithman, Avenel Books, New York.

amor de Humbert Humbert, protagonista de *Lolita*, de Vladimir Nabokov³⁵ quien, a imagen de la adolescente esposa de Poe muere muy joven, no de tuberculosis como la primera, sino, paródicamente, de tifus, en Corfu, y que será “reencarnada” por la Lolita de la novela, quien tiene doce años cuando Humbert Humbert la conoce, como la Justine de Sade. Además, a imagen de la esposa del Dr Raymond Papst, la madre de la Annabel Leigh de Nabokov es también de noble linaje. Se llama Vanessa Van Ness, mientras que la esposa de Papst es la baronesa Von Bamberg, y la madre de Sophie la condesa Von Mass. Valgan los juegos fonéticos.

Además, el Dr. Papst es médico y, aunque se dedica a curar pacientes de todo tipo, que incluyen toda una galaxia de exiliados políticos que su esposa le envía y cuyas enfermedades tienen que “leerse” como lo suficientemente graves para evitar la deportación y lo suficientemente vagas para no alertar a las autoridades alemanas de inmigración, sus tácticas son una parodia de las que utilizan sendos psicólogos. Humbert Humbert es adepto en lenguas y estudió psicología, mientras que otro pariente literario del Dr. Papst, el Dr. Dick Diver, protagonista de *Tender is the Night* de F. Scott Fitzgerald³⁶, es un psiquiatra, que atiende como tal a su esposa, la rica heredera Nicole. El Dr. Diver se enamora, como Papst, de una joven ninfa, Rosemary. Mientras Papst y Humbert Humbert terminan en la cárcel, Dick Diver, se pierde en un pueblo del estado de Nueva York en donde se supone que practica ya no psiquiatría sino medicina general. Poe muere trágicamente en Baltimore, así como muere en la playa Aschenbach, el protagonista de *Muerte en Venecia* de Thomas Mann³⁷, quien se enamorara del efebo italiano Tadzio sin jamás hacer el amor con él.

Otro elemento intertextual que comparten El Dr. Papst, Vladimir Nabokov, Humbert Humbert y el redactor del “Prólogo” de *Match Ball*, y que ya está apuntado en el título mismo de esta novela, es su afición por el “deporte blanco”. En el caso de Nabokov, éste nos indica en su “Epílogo” a su novela *Lolita*, que uno de los

³⁵ Vladimir Nabokov: *Lolita*, Vintage International, 1955, pp. 11-13.

³⁶ F. Scott Fitzgerald: *Tender is the night*, MacMillan, New York, 1982.

³⁷ Thomas Mann: *Death in Venice and Seven Other Stories*, Vintage International, March, 1989.

pasajes más significativos del libro es aquel que describe a Lolita jugando tenis, y es Humbert Humbert quien la inicia en este deporte:

I tried to teach her to play tennis so we might have more amusements in common; but although I had been a good player in my prime, I proved to be hopeless as a teacher; and so, in California, I got her to take a number of very expensive lessons with a famous coach[...] Until she began taking those lessons, I thought she would never learn the game. On this or that hotel court I would drill Lo, and try to relive the days when in a hot gale, a daze of dust, and queer lassitude, I fed ball after ball to gay, innocent elegant Annabel (gleam of bracelet, pleated white skirt, black velvet hair band).³⁸

Aquí es interesante el significante 'fed' que se utiliza idiomáticamente en inglés para describir el entrenamiento de un neófito en tenis. Se le "dan de comer" las pelotas, se avientan con cariño, como si se tratara de un niño (o niña en nuestro caso), mientras que en el texto de Skármeta es Sophie quien "fagocita" a Papst y quien les "da de comer" a Pablo y a Papst. En otras palabras es ella la detentora del poder desde un principio. Es una suerte de amazona de padre desconocido, aunque se rumorea que éste es un rey, lo cual explicaría a su vez el que la llamen "princesa", por lo menos a nivel de las relaciones elementales de parentesco. Se podría también ver en el linaje de este personaje una inversión del mito de Pallas Athena (Minerva) quien naciera, sin haber tenido madre, directamente de la cabeza de Zeus con todo y su armadura guerrera, aquí parodiada en el traje de tenis y la raqueta-relámpago-égida de la "Minerva" de las canchas del "deporte blanco". Además, Sophie nació, a nivel de

³⁸ "Traté de enseñarle a ella a jugar tennis; así podíamos tener ambos más diversión en común; pero aunque yo había sido un buen jugador en mi juventud, yo demostré ser un profesor sin esperanza; y también, en California, la llevé a tomar lecciones muy caras con un famoso entrenador [...] Hasta que ella comenzó a tomar estas lecciones yo pensé que ella nunca aprendería el juego. En ésta o en aquella cancha de hotel. Entrenaba yo a Lo, y traté de revivir los días durante los cuales, en medio de un caliente vendaval, de un atolondramiento de polvo y de un extraño cansancio, le lanzaba una pelota tras otra a la alegre, inocente y elegante Annabel (destello de un brazalete, falda blanca plisada, cinta de terciopelo en el cabello." *Lolita*, p. 162.

la realidad, con armadura y todo de la "cabeza" del autor.

Volviendo al autor Nabokov, él y su esposa se dedicaban a coleccionar mariposas en sus días de asueto (como el padre de Freud). Y hablando de este último, Freud fue un apasionado del tenis como el Dr. Papst. Tanto es así que inspiró una divertidísima parodia de sus teorías psicoanalíticas titulada: *Sex as a Sublimation for Tennis, From the Secret Writings of Freud*.³⁹ Además, también se podría ver en el triángulo Sigmund-Martha-Ana una parodia del triángulo Raymond-Ana-Sophie, o al revés.

Más que nada, me parece que hay que ver en el apellido "Papst" un anagrama irónico de Papá o "Pap". Al final de la novela se ve claramente que Raymond Papst se ha convertido en su propio padre, merced al polifónico y heteroglósico modelo texturizado por el intertexto y que conforma su "patrón" literario. Patrón cuyo macrotexto sería *Don Quijote de la Mancha*, de cuyo héroe Papst es también una parodia. Este último no se ha alimentado únicamente de novelas de caballería, sino de un arsenal de textos heteroglósicos, pero al igual que el Señor de la Mancha, solamente vive dentro de la intertextualidad, o sea de la literatura. Esta puebla inclusive sus pesadillas, en las cuales, a imagen del héroe de Cervantes sueña con "desfacer entuertos", con ayudar (en el caso de Papst) a los débiles e infelices personajes de las novelas del intertexto, a la Tatiana de Goetz quien se confunde eventualmente con la Anabel Lee de Poe (quien evoca a su vez en Papst un verso de Longfellow), al Gustavo Aschenbach de Mann o a la María de Sábato.

En cuanto a los nombres de los demás personajes de la última novela de Skármeta, se nos dice en el texto que Sophie Mass es la tenista número dos de Alemania Occidental pues:

El primer nombre era lamentable de tan obvio: un dato que gritaban por las calles hasta los mudos. Con el segundo, sin embargo, ponía en riesgo su prestigio y perspicacia: Sophie Mass.

³⁹ Theodor Saretsky: *Sex as a Sublimation for Tennis. From the Secret Writings of Freud*, Workman Publishing, New York, 1985.

La primera tenista de Alemania Federal es Stephanie Graff, cuyo nombre recuerda al de la heroína de *Match Ball*, ya que la llaman Stephe Graff, pero lo que aquí importa es lo que el nombre de Sophie podría significar dentro del contexto de la novela. También recuerda, como ya lo apuntamos, al de la madre de la Annabel Leigh de Lolita, la baronesa Vanessa Van Nass (la madre de Sophie es la condesa Von Mass). Paródicamente Skármeta ha substituido la 'a' del título holandés por la 'o' del alemán, y la 'N' por 'M', pero también en la página 17 hay un juego de palabras entre 'masificar' y el apellido "Mass" que en inglés significa 'masa': "El tenis, que era un reducto aristocrático, caro de practicar, se masificó." En cuanto a 'Sophie', el nombre de la heroína de *Match Ball*, es obviamente polisémico y está relacionado con el de la diosa de la sabiduría divina, Sofía, y es un anagrama de 'sofisma'. Sophie muestra dotes de fina sofista, por ejemplo en la escena en que se quita la blusa en el consultorio del Dr. Papst con el pretexto de que éste la ausculte, y durante la cual le pide o convertirse en su médico de cabecera o acompañarla a París, bajo amenaza de suicidarse si éste no acepta:

Lento subí mi vista hacia sus ojos y la mantuve allí con la misma seriedad con que ella lo hacía. Entonces *vi* esa otra cosa que ella sentía, o *vi* la puesta en escena de esa otra cosa que ella *decía* que sentía. Si la tesis dos, *chapeaux*, gran performance *madame*. Si la tesis uno, mayor razón para tragar la saliva que se había acumulado en mi boca (*Match Ball*, p. 55).

A las dudas del hablante-focalizador, seguirá su perplejidad ante la sorpresa de descubrir que la aparentemente superficial estrella del tenis alemán y ninfa de sus sueños no solamente lee a Milosz sino que ha seleccionado de la antología del poeta checo, el poema "La Mar", que le entrega en un sobre junto con un boleto de avión para París, y que parece sintetizar el dilema "otoño-primavera" en que se encuentra Papst. El intertexto va además más allá, puesto que Papst tiene también que interpretar los subrayados, los dibujos y otras anotaciones al margen hechas por Sophie, para llegar a la conclusión que:

Si Sophie había pispeado más allá de las palabras surgentes del argot juvenil el sentido profundo del texto de Milosz no podía ser una distracción que se identificara al mismo tiempo con dos entes poéticos: el mar, en que el hablante lírico se disuelve como en el alegre abismo de la muerte, y el ave de paso que se saciará con los despojos que el poeta ofrece en gloria canibalesca a la naturaleza. Hablando en plata: Sophie prometía fagocitarme en concreto y en general.

(*Match Ball*, p. 61).

En una de sus múltiples encarnaciones Sophie es obviamente Venus Afrodita, en sus dos acepciones, la de la diosa greco-romana del amor y la belleza, nacida de la espuma del Mediterráneo y que se desplaza en la radiante luz, y la de *La iltada* en cuyos postreros poemas nos es descrita como traidora y malévola, mientras que ejerce un poder mortal y destructivo sobre los hombres. En *Match Ball* una de las descripciones de Sophie se apega a las de Venus:

Sophie, la reina de los anchos espacios luminosos, la ajena, la múltiple que destellaba con una luz infinita cada vez que un fanático oraba su nombre en los bulliciosos estadios o en la intimidad de sus sábanas y no quiero hablar de satánicas *Lilith*, *Rabha*, y la *Carmen* de Mérimée y la *Dolores* de Swinburne y *La Belle Dame Sans Merci* de Keats. (*Match Ball*, p. 180).

Al pensar en la polisémica Sophie, tampoco podemos olvidar que de acuerdo con Wilkinson y otros estudiosos de Cátulo, el primer poema que éste le enviara a su amante (mucho mayor que él), la "pródiga" Clodia, es el poema 51 que es una traducción casi literal de un poema de la poeta de Lesbos, Safo. En este poema llama a Clodia Lesbia por vez primera pues:

It was intended as a test, a "feeler". If she were in love with him, she would understand what he meant; if not-after all it was only a translation.⁴⁰

⁴⁰ "Su intención era la de ser una prueba, una 'sonda'. Si estaba enamorada de él, entendería lo que él quería decir; si no, después de todo solamente se trataba de una traducción". Catullus: *The Poems*. Edited with Introduction, Revised Text and Commentary by Kenneth Quinn, MacMillan and Co., London, 1973, p. 241.

En nuestro caso la conexión sería doble, como Safo, Sophie ama la gran poesía, o así lo piensa Raymond Papst al recibir el poema de Milosz, pero la interpretación del intertexto de Sophie por Papst la convierte en "antropófaga" a imagen de la Clodia de Catulo que responde en los poemas del bardo de Verona al nombre de Lesbia. Cuando esto sucede, se supone que Papst no ha leído aún a Catulo, cuyo poema 37 no solamente traducirá libremente en la cárcel, sino que se lo aprenderá de memoria y se lo enviará como respuesta a Pablo de Braganza. Tampoco ha leído los "tres gruesos volúmenes" de Tácito, Suetonio y Juvenal que lo ilustrarán sobre la vida y milagros de Mesalina, la joven esposa de Claudio, cuyo comportamiento sexual la emparenta con la Clodia-Lesbia histórica. Sophie simboliza pues la doble atracción que siente el hablante de la novela y por extensión el autor implícito, ante la combinación, aparentemente paradójica, de lo popular, de la sabiduría y poesía de las masas (simbolizada por las constantes citas de refranes populares) y de la belleza y sabiduría contenidas en el cuerpo de la gran poesía de la tradición occidental y que incluye, claro está, la de todas las depravaciones cantadas por, entre otros, Baudelaire y Catulo.

En cuanto al nombre del Romeo de la novela, éste es tan polisémico como el de su Julieta, Annabel, Lolita, Lesbia, etc. A lo largo de la novela la mención de su apellido despierta cierta zozobra en el Dr. Papst, pero no es sino al final de la misma que recuerda, al mirar una fotografía (que Pablo le ha enviado a la cárcel) lo que se había mencionado alguna vez en casa de su antiguo suegro:

La atmósfera podría ser española o portuguesa. Esta última sugerencia me intranquilizó, pues en la mansión del barón von Bamberg se había mencionado una vez la casa de los Braganza en Portugal después que éste volvió de las ceremonias nupciales de María Cristina de Austria con un señor australiano. Con el típico tinte sarcástico de mi suegro, nos dijo que existió un Braganza que había sido desterrado a Castilla en el siglo XV, y que de vuelta a Portugal, casado ya con una hija de los duques de Medinasidonia, le había dado muerte tras prestar oídos a ciertas confidencias donde la presentaban a su esposa como adúltera".

(*Match Ball*, p. 202).

Además de haber sido el apellido de la familia real de Portugal de 1640 a 1855 seguida hasta 1910 por la rama Sajonia-Coburgo-Braganza y en Brasil de 1822 a 1889, tenemos todas las acepciones en castellano del sufijo de este apellido real. "Braga" está casi siempre ligado a las entrepiernas, ya se trate de un calzón o pantaleta de mujer, de un pañal infantil o de calzones anchos de hombre. Esto nos recuerda la descripción de la escena con la cual concluye el primer encuentro entre Papst y Pablo Braganza, quien acaba de impresionar muy favorablemente al primero, reconociendo no sólo el Cuarteto en Do Menor de Brahms sino su interpretación por el cuarteto de cuerdas de Tokio. Papst añade también su aprobación al observar la indumentaria del joven, discreta, un tanto romántica y con una "completa *nonchalance* en las cálidas arrugas de su saco" antes de presenciar escandalizado el gesto de Pablo:

Pero antes de presentar su pasaporte en la caseta de policía del aeropuerto, se volvió hacia mí:

—Doctor Papst, esta historia no termina así no más. Y con un gesto ordinario que me sumió en una mar de contradicciones (pido disculpas por la grosería del verbo) *se agarró* el sexo y se lo sacudió masturbatorio.

—¿Qué cree que hicimos anoche con Sophie? ¿Tomarnos de la mano? —dijo, casi masticando las palabras (*Match Ball*, p. 47).

Y mucho más adelante en la novela, y estando ya Papst en la cárcel, le reitera en una soez misiva su potencia sexual:

¡Pero no me agarraste, cabrón! Sophie estuvo de visita y me confirmó su amor. En cuanto salga de ésta, nos vamos a dar un festival de cama y trataré que los goznes de los resortes del colchón chillen hasta reventarte los tímpanos (*Match Ball*, p. 177).

Además, en inglés "to brag" significa 'jactarse', que es lo que hace precisamente Pablo Braganza en sus cartas a Papst, específicamente en las poéticamente intertextuales tres cuartillas que Papst recibe la noche anterior al triunfo de Sophie en las finales del torneo abierto de Francia. Se jacta a dos niveles, el lingüístico (Papst lo acusa de "haberla colonizado poéticamente") y el del

cuerpo por medio del cuni-lingus detalladamente descrito en su carta y que el discurso retoma paródicamente en juegos de palabras que hacen resaltar el humor que en ocasiones se esconde detrás de las malas traducciones. La lengua es la pelota de tenis y el peloteo es la dialogía, que si tiene sus reglas, también se desplaza a varios niveles: Hay tiros de fondo, smaches, bolas con efecto y “dejaditas” que a penas franquean la red. Los jugadores son de primera, Skármeta, Nabokov, Benedetti, Mann, Poe, etc. sin olvidar a compositores, estrellas de cine, directores cinematográficos y hasta uno que otro pintor. Además, podríamos también pensar en el metatexto, en el “blow up” de Antonioni y en sus mimos jugando al tenis sin pelota que recuerdan estas líneas de *Match Ball*:

En ese “toque de ausencia”, cualquiera sea lo que quiero decir con eso, me sentía cómplice de ella. Era un terreno común que yo deseaba explorar con la intuición de que encontraría verdad, belleza, excitación, revelaciones. No se me confundía la mente al extremo de no admitir que el haber puesto todo en juego por algo tan inasible cual un *toque de ausencia* era un total desatino. (*Match Ball*, p. 122).

Ese “toque de ausencia” a su vez recuerda el concepto de lo que para Mallarmé fuera la más alta esencia de la poesía, el poder verbalizar la presencia de una ausencia, la “Página en Blanco” que lleva la huella de su propia escritura y que la primera estrofa del siguiente poema traduce:

Une dentelle s'abolit
 Dans le doute du Jeu suprême
 A n'entr'ouvrir comme un blasphème
 Qu'absence éternelle de lit.⁴¹

Pero el pasaje de Skármeta también nos recuerda el siguiente párrafo de *El túnel* de Sábato:

⁴¹ “Un encaje opta, deshecho / Dudando del Juego supremo / A sólo mostrar como un blasfemo / La eterna ausencia del lecho”. Stéphane Mallarmé: *Poésies*, Gallimard, París, 1945, p. 102.

Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero: no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela. (*El túnel*, p. 14).

Frente a "la gran mujer en primer plano", la ventanita del cuadro (que muestra a una joven en una playa, de cara al mar) es la presencia de una ausencia, ese "touch of absence" de melodía de jazz al que Papst se refiere y que Cortázar hubiera llamado un puente (hecho de ausencia) entre dos consciencias solitarias. También, y regresando al contexto tenístico, las fotografías de tenistas en el momento del "saque" plasman literalmente el "toque de ausencia" al que se refiere Papst ya que la bola de tenis ya ha sido lanzada al aire y la mano, vacía, parece estrecharse hacia el cielo como si añorara la esfera perdida.

Comprendemos en este momento del texto por qué Papst no puede abandonar a Sophie ("No podía abandonar a Sophie" nos dice). Sophie es, sobre todas sus otras acepciones "La poesía".

Esto podría conducirnos a "Las babas del diablo" de Cortázar y a la reveladora fotografía que podría estar emparentada a la que Pablo le envía a Papst a la cárcel y que le hace pensar en la Casa de Braganza que podría ser la de Usher que encierra la posible e incestuosa unión de Roderick y Madeline, o sea de Pablo y Sofía. Existe también una novela genial de un joven italiano, Daniel del Giudice, titulada *El estadio de Wimbledon*,⁴² en donde se juega un partido sin pelota y sin contrincantes y en donde una cámara, olvidada por alguien, se vuelve el objeto esencial que le podría permitir al focalizador "actuar", o sea subvertir el símbolo del infinito que representa la eterna repetición de los mismos temas literarios, de las mismas jugadas. Otro se apodera de la cámara, no el narrador que ha estado investigando, a lo largo de toda la novela por qué un escritor dejó de escribir. En cierta forma el "match ball"

⁴² Daniel Del Giudice: *Lo Stadio di Wimbledon*. Prólogo de Italo Calvino. Einaudi, 1983.

quizá sea la única subversión que le sea dada conocer a un autor contemporáneo. En el espacio que separa ese punto definitivo y el resultado que de él depende, el escritor de ambos sexos se juega el todo por el todo, se roba la cámara y empieza a disparar fotografías, en vez de perder todo su tiempo planeando las tácticas para hacerlo sin ser un ladrón o ser tomado por uno. En la novela arriba mencionada eso fue lo que paralizó al escritor Robert Bazlen, quien no publicó nada en vida. En esta misma novela se encuentra una descripción del museo del estadio de Wimbledon en el cual hay una miniatura de una cancha de tenis africana en donde la red también simboliza el ecuador y en donde la pelota viaja de un hemisferio a otro. Cancha que también recuerda a la cancha inter-continental y hemisférica de *Match-Ball*.

No sé si se pueda hablar de tortícolis mental, pero al final de la novela el mismo Papst se encuentra sumergido en un mar de intertextualidad, su "literatura judicial fantástica", mientras el autor de la novela debe estarse divirtiendo de lo lindo con la colocación de sus pelotas y las maromas que nos hace hacer a nosotros los críticos de ambos sexos.

Volviendo a Pablo, su nombre de pila podría estar relacionado con el Paul de la novela de Bernardin de Saint Pierre: *Paul et Virginie*, ya que Virginia es la Lolita de Edgar Allan Poe, su Annabel Lee que es la Annabel Leigh de Humbert Humbert y la Sophie de Raymond Papst. Pero su nombre de pila es también el mismo que el de Juan Pablo Castel y que el de Neruda, que es un seudónimo, y que el del hijo del cartero de Isla Negra en *Ardiente paciencia*. O sea estamos ante una parodia de "El Nombre del Padre" de la poesía chilena y, por extensión, latinoamericana.

En conclusión, *Match Ball* resulta ser una novela mucho más compleja y rica de lo que podría parecer si se le leyera solamente como una divertida parodia de los "jet-setters" de Europa occidental y, por extensión, del mundo capitalista en su totalidad. Este es, sin lugar a dudas, el nivel más accesible de la novela, pero a imagen y semejanza de la *Lolita* de Nabokov con la cual tantos elementos la emparentan, la verdadera riqueza de *Match Ball* se encuentra en el juego intertextual que hace de ella una verdadera parodia de la literatura occidental desde cuyos sonrientes intersticios se multipli-

can, en deslumbrante diseminación, las innumerables facetas de la poesía que ha alimentado toda la obra en prosa de Skármeta.

Sin embargo, me atrevería a conjeturar que la parodia que Skármeta hace de la literatura occidental de estos últimos cincuenta años, que también es una parodia de sí misma, está ante todo centrada en la literatura latinoamericana que ya forma parte de nuestro patrimonio cultural. Nuestra literatura está, hoy por hoy probablemente, entre las mejores que se producen en cualquier parte del mundo, pero, si la repetición de patrones es indispensable para la creación de una tradición reconocible (y esto es cierto más allá de la literatura), quizá haya llegado el momento de crear (¿inventar?) nuestra literatura, nuestra cultura, nuestra independencia, en otras palabras, más allá de los moldes reconocibles y por ello aceptados y aceptables. *Match Ball* muestra que nada se crea "ex nihilo", por lo menos en la realidad de todos conocida, pero que, para nuestra América Latina ha llegado el momento de la verdad. Estamos en "match ball", y el enemigo es demasiado poderoso como para que nos quedemos encerrados a perpetuidad en una cárcel con esporádicas dosis de Dom Pérignon, autofagocitándonos y manteniéndonos "fit", así, en inglés, y soñando con las "Sophies" que los medios masivos de comunicación tratan de vendernos. Pero quizá sea la otra vertiente del mito de Sophie-Afrodita la que nos salve. El don de la palabra y de la imaginación. La idea contenida en el célebre grafiti del 68 garabateado sobre un muro de la Sorbona en París y cuya fotografía diera la vuelta al mundo: "La imaginación al poder". Lo que Skármeta lleva a cabo en *Match Ball* es tan subversivo como lo que Darío hiciera en el suyo. Este subvierte la métrica castellana para que Europa y el resto del mundo empiecen a tomar en cuenta a la América Latina; Skármeta se apropia de la posmodernidad (que ya venía desde siempre gestándose en su obra anterior) y con *Match Ball* le enseña a Europa (y a los E.E.U.U.) a leernos más allá de (e incluyendo a) Borges. A leernos más allá de los representantes del "Boom" y del realismo mágico.

En cierta forma, y no a nivel literario sino socio-político, *Match Ball* es también, paródicamente, un brillante voto de confianza al poder de la palabra. Es un acto de fe en la capacidad de la poesía de cambiar el mundo, como lo es, en el fondo, toda la obra de Skármeta.

Un acto de fe que, como lo ha notado el mismo Skármeta, tiene sus momentos de despegue y de vuelo, pero que siempre vuelve a aterrizar, que nunca pierde contacto con la realidad, con la tierra, con el cuerpo que habitamos, con nuestra tan precaria e ínfima importancia frente a la inmensidad del universo y al misterio de la vida y de la muerte.

Antonio Skármeta, breve reseña biográfica

Antonio Skármeta nació en el norte de Chile, en la ciudad de Antofagasta, un día de noviembre del año 1940.

Sus estudios secundarios los realizó en el Instituto Nacional de Santiago de Chile.

Más adelante obtuvo el título de Profesor de Filosofía, otorgado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile.

Becado por la Fundación Fullbrighth, viaja a la Universidad de Columbia, Nueva York, a realizar estudios de post grado, obteniendo el título de Master of Arts.

A su regreso a Chile, entre los años 1967 y 1973, se desempeñó como profesor universitario, redactor cultural de revistas y publicaciones especializadas, a la vez que director de varios talleres literarios y de teatro. De aquella época data su primera publicación, el volumen de cuentos intitulado *El entusiasmo*.

En 1975 y luego de una corta estadía en Argentina, emigra nuevamente de su país, esta vez a Alemania, invitado por un programa de intercambio artístico en la ciudad de Berlín. Allí reside como escritor independiente, dramaturgo y director de cine hasta su regreso a Chile, en 1989, donde vive actualmente y es considerado uno de los intelectuales de mayor relevancia en el ámbito literario.

Entre sus creaciones cinematográficas destacan *Ardiente Paciencia*, *Si Viviéramos Juntos* y *Permiso de Residencia*.

Bibliografía de las obras de Antonio Skármeta

Novelas

- Soñé que la nieve ardía*, Planeta, Barcelona, 1975
La insurrección, Ediciones del Norte, Hannover, N.H., 1982
Ardiente paciencia, Sudamericana, Buenos Aires, 1985
Match ball, Sudamericana, Buenos Aires, 1989

Volúmenes de Cuentos

- Desnudo en tejado*, Casa de las Américas, La Habana, 1969
El entusiasmo, Siglo XXI, Argentina, México, España, 1973
El ciclista del San Cristóbal, Quimantú, Santiago de Chile, 1973
Novios y solitarios, Losada, Buenos Aires, 1975
Tiro libre, Siglo XXI, Buenos Aires, México, 1973
No pasó nada y otros relatos, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1985

Obras Dramáticas

- Ardiente paciencia*, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1983. Estreno mundial en alemán en junio de 1983, en el Bat Theatre, Berlín.

Ensayos

- "El motivo de oposición campo-ciudad en dos dramas chilenos: *La canción rota*, de Antonio Acevedo Hernández y *Pueblecito*, de Armando Mook". En *Revista Chilena de Literatura* N° 1, Santiago de Chile, 1970.
"Trampas al perseguidor: la narrativa de Cortázar". En *Mapocho*, otoño, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 1970.

- "La burguesía invadida: Egon Wolff". En *Revista Chilena de Literatura* Nº 4, Santiago de Chile, 1971.
- "Vargas Llosa, el último realista". En *Asedios a Vargas Llosa*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1973.
- "Cultura y política en Chile durante la Unidad Popular". En *México en la Cultura*, México, agosto, 1973.
- "Carlos Droguett: *Toda esa sangre*". En *La novela hispanoamericana, descubrimiento e invención de América*, Cedomil Goic editor, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 1973.
- "La novísima generación: varias características y un límite". En *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, 1976 y en *The American Hispanist* Vol I Nº 3, Indiana, EE.UU., 1975.
- "Nicanor Parra und Ernesto Cardenal". En *Die Horen* Nº 109-110, Sommer, Hannover, RFA, 1978.
- "Nueva narrativa chilena después del golpe". En *Casa de las Américas* Nº 112, La Habana, Cuba, 1979 y en *Cuadernos Universitarios* Nº 2, Universidad de San Carlos, Guatemala, mayo - junio 1979.
- "Chilean Literature Today". En *Review* Nº 27, Center for Inter-American Relations, Nueva York, EE.UU., 1981.
- "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". En *Más allá del Boom*, Marcha Editores, México, 1981.
- "Perspectivas de los novísimos". En *Nueva Sociedad* Nº 28, Mariland, EE.UU., 1981.
- "Una generación en el camino". En *Nueva Sociedad* Nº 56-57, Caracas, Venezuela, 1981.
- "Apocalipsis y apogeo de la palabra". En *Plural* Vol. I Nº 2, Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, julio-diciembre 1982 y en *Revista de Bellas Artes* Nº 1, México, abril 1982.
- "La nueva condición del escritor en el exilio". En *Araucaria* Nº 19, Madrid, España, 1982.
- "Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana". En *Avances del saber*, Enciclopedia Labor Tomo XI, España.
- "Suprarrealidad e irrealidad en los cuentos de Juan Rulfo". En *Spanien und Lateinamerika* Vol. 2, Carlos Segoviano y José M. Navarro editores, Deutscher Spanischlehrer-Verein Nürnberg, RFA.

Bibliografía de obras citadas

- Bakhtin, M.M. *The Dialogical Imagination*. Four Essays. Editado por Michael Holquist. University of Texas Press, Austin, Slavic Series Nº 1, 1981.
- Bal, Mieke. *Femmes Imaginaires*, Nizet, Paris, 1986.
- . *Narratology*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo and London, 1985.
- Baudelaire, Charles. *De l'Essence du Rire*, en *Oeuvres Complètes*, 2 vols. Gallimard, Paris, 1975.
- . *Les Fleurs du Mal*. Gallimard, Paris, 1965.
- Borge, Tomás. *La paciente impaciencia*, Editorial Diana, México, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Alianza Emecé, Madrid, 1985.
- . *Manual de zoología fantástica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
- Camus, Albert. *Theâtre. Récits et Nouvelles*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Canetti, Elías. *Crowds and Power*. Viking Press, New York, 1963.
- Lacan, Jacques. *Ecrits II*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
- Laurentis, Teresa de. *Technologies of Gender*, Essays on Theory, film, and Fiction. Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press, New York, Oxford, 1986.
- Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. Gallimard, Paris, 1945.
- Mann, Thomas. *Death in Venice and Seven Other Stories*. Vintage International, New York, 1989.
- Medvedev/Bakhtin. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Goucher College Series, Baltimore.

- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Vintage International, New York, 1955.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Seix Barral, Barcelona, 1974.
- . *Obras completas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1957.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- . *Libertad bajo palabra*. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- . *Conjunciones y disyunciones*. Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Rimbaud, Jean Arthur. *Poésies*. Hachette, Paris, 1972.
- Rojo, Grínor. *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1989.
- Cardenal, Ernesto. *Vida en el amor*. Cuadernos Latinoamericanos, Ediciones Lohé, Buenos Aires, México, 1970.
- Catullus. *The Poems*. Edited by Kenneth Quinn. MacMillan and Co., London, 1973.
- Cortázar, Julio. *Final del juego*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Aguilar, Madrid 1961.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1985.
- . *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Les Editions de Minuit, Paris, 1980.
- Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Editions du Seuil, Paris, 1972.
- Dor, Joël. *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Gedisa, Buenos Aires, 1987.
- Fitzgerald, F. Scott. *Tender is the Night*. MacMillan, New York, 1982.
- Freud, Sigmund. *Jokes and their Relation to the Unconscious*. Norton, New York, 1963.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1969.
- Giudice, Daniel del. *Lo stadio di Wimbledon*. Prólogo de Italo Calvino. Einaudi, 1983.
- Sábato, Ernesto. *El túnel*. Sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- Saretsky, Theodor. *Sex as a Sublimation for Tennis. From the Secret Writings of Freud*. Workman Publishing, New York, 1985.
- Sartre, Jean Paul. *Théâtre*. Gallimard, Paris, 1947.
- Silva Cáceres, Raúl. Editor. *Del cuerpo a las palabras. La narrativa de Antonio Skármeta*. Lar, Madrid, 1983.
- Poe, Edgar Allan. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*. Avenel Books, New York, 1989.
- Thomas, Dylan. *Adventures in the Skin Trade*. New Direction, New York, 1964.
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Espasa Calpe, Madrid, 1958.

Indice

PRIMERA PARTE

La dialéctica genérica: masculino y femenino	15
I "Hombre con el clavel en la boca"	17
II <i>Soñé que la nieve ardía</i>	31
III <i>La insurrección</i>	42
IV <i>Desnudo en el tejado</i>	50

SEGUNDA PARTE

El rol protagónico de las palabras	73
I El papel del humor en <i>Ardiente paciencia</i>	75
II Texto, intertexto, contexto. Lo lúdico en <i>Match ball</i>	105
Antonio Skármeta. Breve reseña biográfica	145
Bibliografía de las obras de Antonio Skármeta	146
Bibliografía de obras citadas	148

OTROS TITULOS PUBLICADOS

NO PASO NADA Y OTROS RELATOS

Antonio Skármeta

ARDIENTE PACIENCIA

Antonio Skármeta

SIN IR MAS LEJOS

Ariel Dorfman

CRITICA DEL EXILIO

(Ensayos sobre literatura
latinoamericana actual)

Grínor Rojo

CONVERSACIONES CON

LA POESIA CHILENA

Juan Andrés Piña

ANTOLOGIA FUNDAMENTAL

Pablo Neruda

CHILE: LA MEMORIA PROHIBIDA

(Las violaciones a los
derechos humanos)

Rodrigo Atria y otros



El proceso de liberación para la mujer latinoamericana no es asunto que pueda resolver sola en su condición de minoría oprimida, el hombre y la sociedad toda deben también “devenir mujer”, en el sentido de romper las ataduras que impiden a un ente —en este caso el continente entero— que se desarrolle y alcance plenitud.

Tales son los contenidos básicos que la autora ha descubierto en la obra de Antonio Skármeta, que como bien señala, encarna una verdadera “narrativa de la liberación”.

El presente ensayo no sólo constituye un aporte valioso para comprender los macro problemas sociales que atraviesa Latinoamérica, sino que conforma una herramienta útil para acercarnos, desde un enfoque singular, a la lectura de uno de los exponentes señalados de la literatura latinoamericana actual.

