

A PROPOSITO DE COUVE Y HAGEL, NARRADORES

Luis E. Cécereu L.

*"...era el Rachel, vagando
siempre, que en su pertinaz búsqueda
de los hijos perdidos, sólo
encontró a otro huérfano..."*
(H. MELVILLE)

A primera vista, la literatura chilena es como un cuerpo ensamblado a la fuerza, inconsistente, poco creíble. Cada autor, cada obra es demasiado particular, como para resistir las ordenaciones, esquemas y rotulaciones que se le tienden a imponer. Sometida al juicio crítico, nuestra literatura, en términos generales, genera el doble discurso de la banalidad reduccionista, integrada con la farragosa especialización. Si leemos las secciones literarias de diario serio en día domingo, habremos de encontrarnos, salvo excepciones, y mezcladas con reseñas anodinas, sospechosas novedades, panoramas, listas de libros más vendidos. Con las dos caras de los lugares comunes: el comentario contenidista de obvia ingenuidad y la entrega del experto, formulada de tal manera que pocos lectores puedan acceder a su contenido. El contenidista termina siendo un *dilettante* y el experto, un latero de sospechosa erudición. Resultado: se acentúa la dispersión y desinformación; se perturba toda motivación por la lectura del comentario crítico y de la obra comentada. Algo así como sentir la necesidad de comprar y leer la Vaca Sagrada, después de haber revisado los juicios domingueros. Se dejan las entrevistas de lado, por pintorescas y narcisistas, la mayoría, poco serias.

Distinta es la situación en las revistas especializadas, o que pretenden serlo; en la más variada gama comprendida entre las publicaciones universitarias, las ediciones de los centros de estudio, de organismos no gubernamentales; de todo tipo de entidades, asociaciones y marginalidades. Pero la confusión se acentúa, lo medular se elude. No es tanta la producción de obras literarias, como lo que se escribe sobre ellas. La novela chilena, por ejemplo, ha sido estudiada comúnmente —señala el profesor Cedomil Goić— en los aspectos que tocan a su contenido y a las relaciones entre novela y sociedad, dejando de lado la atención preferente a la obra misma.

LA SOMBRA ALARGADA

En función didáctica, Raúl Silva Castro hace un panorama de la literatura chilena, obteniendo como resultado una lista interminable de escritores y datos, esbozos de biografías, fechas de publicación, opiniones. Todo ello sin el menor resguardo teórico,

traducido en un ensayo o panorama inútil. El panorama de Silva Castro, sin embargo, era un intento por aportar algo más al modelo predominante en los manuales de enseñanza de la literatura y de su historia, en un espacio anticuado. Producto de reformas

educacionales, aparecen, posteriormente, textos y antologías elaboradas por profesores universitarios, más comprometidos con la literatura que con la enseñanza de ella (Hugo Montes, Julio Orlandi, Ernesto Livacé, Roque Esteban Scarpa, Fidel Sepúlveda, Francisco Aguilera). Nuevos aires para el deprimido ámbito en donde debe procurarse el interés por los valores humanos.

En los centros de formación universitaria las tendencias suelen oscilar entre las concepciones pragmáticas tendientes a instrumentalizar la literatura, mediante el uso de esquemas y la aplicación de métodos analíticos reduccionistas. Dichas orientaciones se asocian a la educación, generando dinámicas irrelevantes y muchas veces distorsionadoras en el contexto literario. Los investigadores de la literatura que acceden a mayores grados de especialización pertenecen a entidades restringidas. Su presencia en debates más amplios es limitada. Será porque no son noticia o no "venden".

Uno de los canales más expeditos en los círculos literarios está en las páginas de revistas y diarios. Medios de comunicación y empresas comerciales a la vez están coludidos con activos agentes de la "industria del libro". Asociando la imagen de la industria del libro, con su función generadora —productora de objetos seriadados y masificados—, al medio operativo que la sostiene, surgen conceptos que inevitablemente suscitan la idea del beneficio, de ganancia, asumiendo los fines del dinero. Se producen libros para ganar dinero, lo demás por añadidura, por rebalse, como se dijo algún tiempo. Transacción de libros (objetos), la cultura, oposición al materialismo y su consumo, queda rezagada, desvalorizada. Las editoriales darán paso a las obras vendibles, mientras los diarios y las revistas, que también deben generar ganancias, se ocuparán en sus páginas literarias de lo que se venda. El espacio será propicio y ocupado por una mezcla extraña de vendedores: escritores y periodistas, críticos y publicistas pagados por el "book's business" Cómplices en la gestación del clima cultural mediocre y sus variantes pretenciosas: estructuralismos a la chilena y semióticas de la nada.

Sin mayores motivaciones, los vicios reduccionistas seguirán afectando a la lite-

ratura. Las obras traducidas a objetos y su lenguaje, a resúmenes. Desde hace años, las obras se enseñan según esquemas y los autores, condenados a formar parte de períodos, generaciones o escuelas, son anulados en su individualidad. Para eludir lecturas fatigosas, el romanticismo anglosajón se aprende viendo películas relamidas, como *La sociedad de los poetas muertos*. Atinada motivación, el personaje más relacionado con literatura, en la película, se suicida. Se dice "Shakespeare" y el rebaño de colegiales y profesores repleta la sala de cine, para ver un Hamlet que no se lo cree nadie, porque lo interpreta un actor identificado con armas mortales y acrobacias de súper héroe. "Ser o no ser, cero problema", dice Nicanor Parra. Se piden explicaciones y se da una excusa: es consecuencia del apagón cultural. El problema es que el apagón no tiene forma. Nadie sabe si ha terminado. Al parecer, no tiene principio ni fin. La nada misma.

MILLONES POR UN ENGENDRO

La industria del libro es dinámica y productiva. Genera buenos ingresos. Eficiente y moderna, crea variadas fuentes de trabajo. Todos ganan, desde el dueño de la editorial hasta el junior de la librería; pasando por críticos, periodistas, publicistas, escritores, promotoras. Condición única, las ventas. Imágenes que definen el proceso: libros de moda, autores que venden, escritores que amenizan las páginas literarias, los *best sellers*, el libro de punta, *top*, en las ventas, la ubicación en el ranking, revistas con libros "de regalo". Libros baratos que se venden, pero nadie los lee. Libros caros que también se venden, pero tampoco se leen, porque son objetos decorativos en las mesas de centro. Enciclopedias fasciculares que se consultan de tarde en tarde, para tareas de escolares. Atlas inútiles, porque pocos viajan. Como industria del libro funciona. Como aporte cultural, a lo mejor resulta, pero en la cultura "huachaca" de la que escribe Huneus.

Como conjunto, la enseñanza de la literatura, su extensión y divulgación, estudio y producción es positiva. Aún más, por su interesante actividad, su presencia es protagónica, clave en el aspecto cultural. El problema

reside en cierta permisividad que le otorga una indefinición, un sello multiforme, disociado, confuso.

Hay, en ciertas expresiones, más bien productos de esa industria. De ese comprar y vender, con airecillo glamoroso, con "toques" de buen gusto; con esa gratificante sensación, no de vender, sino de "dar" cultura. Como en el suplemento dominical literario por autodefinición. Se nos ofrecen algunos críticos de muy buen nivel (Valente, Filebo, En su momento y no necesariamente al interior del fascículo, Alone, Sabella, Cerda); de repente, una colaboración interesante. El resto, apoteosis del lugar común: reseñas de libros preparadas a la rápida y sin leer el libro; las consabidas entrevistas, todas iguales, con el infaltable "¿Qué se siente?", en las preguntas; con las más disímiles mezclas; entre Fuentes y Redolés, Revel y Fuguet. Como si ostentaran la misma calidad. Dejando las más encontradas sensaciones: serpientes en la gorgona, pregón de merluzas.

La lógica real no admite supuestos, señala Antonio Machado en "La esencial heterogeneidad del ser". Dicha lógica, al marginar los conceptos inmutables, se resuelve en realidades vivas, inmóviles y en perpetuo cambio. "Los conceptos o formas que capturan la realidad no pueden ser rígidos, ni han de adaptarse a la real constante mutabilidad de lo real" (1). El poeta filósofo creaba un marco teórico que, dando cuenta de una estética literaria, era capaz de sobrepasar a las presunciones científicas y dogmáticas, a los híbridos epistemológicos de la filosofía y la ciencia exacta; mezcla rara de antropologías, sociologías, formas glorificadas y especímenes de probeta. Machado penetraba el alma de las cosas, intuía y amaba mundos "sutiles". Nunca clasificó a nadie ni esquematizó nada. Tenía conciencia del uno y de su multiplicidad. Del uno y del universo. Del universo en las pequeñas partículas, en las gotas de agua, de Giordano Bruno. Del hombre, mortal e inmortal a la vez. Del individuo y la humanidad. Leer los relatos de Couve y de Hagel supone una experiencia parecida a los mundos que amaba el poeta de las voces del pueblo. Mundos que no están a la venta en las estanterías de los supermercados, ni en la fanfarria del libro *top*, primer lugar entre

los libros más vendidos de la semana. Por el contrario, y como diría el Caballero del Verde Gabán, Couve y Hagel son autores de obras sin virtud, "Perlas en el muladar".

LA BUENA TIERRA

Doble condición, Adolfo Couve y Jaime Hagel son profesores universitarios y escritores de relatos cortos. Docentes y artistas a tiempo completo, la docencia y la creación no son, en ellos, opciones complementarias. No escriben para acomodar sus ingresos, ni hacen clases para poder escribir.

Couve ejerce las cátedras de Estética e Historia del Arte, en la Universidad de Chile. Hagel, una de las cátedras de Literatura, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Circunstancia común a muchos escritores, la Universidad es parte de su *habitat*. Como en la poesía de Villar o en los relatos de Miguel Delibes, las obras de Couve y de Hagel tienden a ese "dar a la vida cotidiana".

Chilenos y algo coetáneos, Couve y Hagel transitan ajenos a los aparatajes generacionales. Sus vínculos tienen más que ver con el compromiso exigente del estudio, de la libertad que les otorga la suficiente autonomía como para no ser campo propicio a las clasificaciones. No son comparsas en la farándula de los escritores criollos. Fracasados como relacionadores públicos de ellos mismos, no firman libros en la feria de la Estación Mapocho, ni se alzan al vuelo rasquerías de campana cuando se vende alguna de sus obras. No animan programas de televisión, hablan poco, rara vez aparecen fotografiados en las páginas de la vida social. Viven, aman, sueñan, leen, estudian. Tienen altos y bajos. Son buenas personas, derechos. Escriben y lo hacen bastante bien. Opinión compartida con los que entienden de literatura en este país y que, obviamente, conocen sus obras.

LA INSOPORTABLE VANIDAD DEL SER

Para Ernesto Sábato, la literatura de ficción revela el proceso de crisis que vive el hombre, tanto en el quiebre de las caducas

estructuras sociales y económicas, como en sus instituciones y valores. La literatura viene a ser un intento por rescatar al ser, enajenado en el engranaje de nuestro tiempo. La enajenación puede ser una falsa pérdida del hombre en sí mismo. Negación, olvido y autodestrucción inconsciente. Rostros de ello son ciertos temas que se desarrollan en torno al registro de una realidad, asumiéndola como verdadera e inamovible. La imagen del espejo sin la conciencia del simulacro. La autenticidad del dichoso, vista sin perspectiva crítica. El sentimiento de la pérdida del sentido que no se asume como propio. La soberbia como agresión y la vanidad como olvido. La reticencia en aceptar procesos de cambio. El príncipe Salina y Tancredi, en la novela de Lampedusa.

Enajenación y espejismo son ideas complementarias. La presencia de una es consecuencia de la otra. El hombre enajenado vive de espejismos, pero no los percibe, no los ve. La novela contemporánea es pródiga en reflexiones y referencias a la inagotable pluralidad de realidades y ella misma intenta resolverse en variedad y en diversificación. Un poco, aquello del eclecticismo postmoderno, largamente desplegado en la modernidad, y mucho antes. La síntesis del río y de la rosa en García Lorca es reactualización de la antigua imagen de lo vano y lo inasible, el espejo del agua y el tiempo del río.

La literatura contemporánea es un compromiso, registro y reflexión, ante los problemas del tiempo y la variedad de sus prismas. Es el tiempo que se piensa con sentimientos de acoso o de nostalgia. Acosado, en Aldous Huxley, el tiempo debe detenerse; nostalgia, en *La última niebla*, de la Bombal. El tiempo, en su más palpable concreción, es para Borges un problema metafísico.

El arte en sus tendencias actuales ha diseñado variadas formas y estrategias de cuestionamiento a la imagen de un tiempo como secuencia final, lineal. Apollinaire propone en *El músico de Saint Mery* la disposición simultánea del tiempo, como en *Las señoritas de Avignon*.

El tiempo como problema tiende a generar nexos con los mundos oníricos. El tiempo en el sueño es cristalización de la realidad desrealizada, múltiple. En Miguel Hernández, asume formas que develan, desde el presente

como contingencia, el encierro que anula su rebeldía, y la paternidad, que redime su esperanza: "Una mujer morena/resuelta en luna/se derrama hilo a hilo/sobre la cuna" (2). En "Las ruinas circulares", el tiempo es contrapunto del sueño. Asume una cristalización que informa su contradictoria naturaleza: no se ve, no se siente, pero en su cegadora transparencia se impone, para dar cuenta de la naturaleza ilusoria de la realidad y romper las máscaras de la vanidad. El mago y sus poderes son de sueño: "Comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" (3). El creador ya había sido creado. Sólo es un simulacro, en el límite de la nada.

Las mil caras del tiempo suponen una realidad milenariamente transfigurada. Presencia y ausencia, eterno presente atterradamente inasible, el tiempo es uno de los signos que con mayor intensidad acusan la debilidad del hombre y de sus obras; de la condición humana castigada a la debilidad, pero siempre ciega. El orgullo y la vanidad son opciones recurrentes en el tema de la enajenación. Adolfo Couve la insinúa como "sueño dentro de otro sueño" (4). *Vanitas vanitatem*, sentencia y testimonio: "...y vi que todo era vanidad y apacentarse de vientos" (5).

La vanidad es una mujer, en *Los siete pecados capitales*. El Bosco recogió el veredicto que condena a la mujer a la autocontemplación en el espejo demoníaco, para siempre. En *El picadero*, la vanidad es acoso, seducción, omnipresencia. Lugar de adiestramiento, asociación del hombre y del animal, el picadero siempre es potencia, lugar de tránsito y de fuga. El picadero es el espacio en donde se pierde el estado de gracia, para ser consumido, como en Wolfe, en *La hoguera de las vanidades*. La pérdida de la gracia es la inocencia despojada. En ella se activa el mandato que encubre un designio superior. La debilidad humana es inferior al destino. Entre la soberbia, que impide el autoconocimiento, y la abulia escondida en la mentira, el hombre es castigado a la humillación. En *El picadero*, los personajes deberán cargar con la vergüenza de un pasado sin raíces y de un futuro, no de frutos amargos, sino secos, vacíos como las cuencas de Edipo. Más allá, como dice Igna-

cio Valente, "de las grandezas de nuestra clase alta y su declinación" (6).

PUERTAS ABIERTAS

El picadero se publica en el año 1974, coincidiendo con el clima que se vive en el país, como consecuencia de uno de los momentos más espectaculares de nuestra historia, el colapso de la vieja democracia y el inicio del Gobierno Militar. La actividad literaria continúa restringida a la fatigosa monotonía del *boom* de los años sesenta. José Donoso mantiene el liderazgo en la novela, Nicanor Parra hace lo propio en la poesía. Couve reafirma, con la publicación de *El picadero*, la calidad de su inventiva y la densidad de su escritura, marcada en obras precedentes: *Alamiro*, *Los desórdenes de julio*.

Existe la tendencia a ver la obra de Couve (Cerdeña-Valente-Montes), en la excelencia de sus resoluciones formales, la minuciosidad elaborada en los materiales, el cuidado en las palabras. Hoy, esas opiniones son lugares comunes. Basta nombrar a Couve, para escribir de estilos depurados, oficio brillante, limpieza de ejecución. Más que de un narrador, se habla de un virtuoso, de un exquisito. Ni virtuoso, ni esteticista, Couve narra bien y es coherente con sus principios éticos y estéticos. Ignacio Valente lo ha entendido. Entre sus juicios con respecto a *El picadero* señala: "...su carácter intrépido, secreta sabiduría, serena tristeza, con páginas de una penetración magistral en el misterio de las relaciones humanas..." (7).

Como se ha señalado, Couve no es farolero en la jarana de la sociedad de escritores. La publicación de sus obras no tiene nada que ver con los eventos de la Totó Romero. Para que se entienda lo que muy bien señala Valente, hay que olvidarse de Couve en los programas televisivos de "Lo mejor es conversar", ni haciendo chistes malos con Celestón en "A eso de...". Como tampoco tiene nada que ver con las novelas *kitsch* de la Isabel Allende. Couve vive para el arte y la cultura. Por eso la conoce y se apropia de ella, para transformarla y transfigurarla, como materia prima en su obra. Se necesita comprender esto para evaluar sus ideas en el

debate del arte y la vida. La erudición que ostenta en los temas relacionados con las formas clásicas y barrocas en el arte es producto, en primer lugar, de sus propias vivencias. Por eso, son ideas creíbles, fundamentadas. No es problema de arte y vida, sino de arte en la vida.

Couve posee ciertas cualidades, evocadoras de Borges. Dominador de enclaves culturales, académico y sentimental. Como en el escritor argentino, la obra de Couve se resuelve en la estética de los relatos cortos. El cuento exige concentración, una total perfección, como le señalaba Sábato a Borges. El relato, con Couve, requiere intensidad. Por ahí se pierden los juicios ditiámicos de los corifeos del oficio. Couve controla el oficio, porque el formato de la obra así lo determina. Lo contrario sería hacer *La Pietà* de mármol pintado con acrílico, o darle una mano con ese material a la obra de Miguel Ángel.

La formación cultural de Couve le otorga un particular fundamento para la resolución adecuada de los problemas sobre la condición y la identidad en América Latina. La transculturización, el hibridaje, los vive desde niño. Descendiente de franceses, niño y adolescente en nuestro país, estudia pintura en París. Academia en Francia, pintor en Chile. Sincretismo vivido, experiencia asimilada. La academia francesa, el desarrollo de ella en Chile. Académico en la Facultad de Artes, prolongación de la Academia y de la Escuela de Bellas Artes. Se enriquece la visión de mundo. Al tomar conciencia de ello, no aspira al conocimiento del universo. Validación de la temática de la vanidad, de las limitaciones, de la identidad que se cree perdida. Al descubrir que lo perdido nunca se ha tenido, porque no existe, se busca lo verdadero. La búsqueda de ello y la necesidad de darle forma, es el compromiso de Couve. Al darle forma, escribe. Al hacerlo establece relaciones, nexos, traza circuitos, comunica y expresa. Crea mundos, escenarios, espacios, tiempos en la literatura. En la cristalización de las imágenes que informan el ámbito parisino, está Valparaíso. En el puerto, París como horizonte. En ambas partes, en ninguna. Clasicismo y barroco, barroco americano. Dos culturas coexistien-

do, copulando, gestando y pariendo monstruos, invunches. El embutido de ángel y bestia, con el hijo de los incestuosos de Comala.

LA MASCARA DE CARNE

El picadero es la precariedad misma. Precario porque es breve, como la precariedad y la debilidad que informa. Su intensidad reside en la integración absoluta de todos sus elementos, cuya evidencia es el tejido que hace posible la paradoja de lo abierto y lo cerrado como signo y estructura; fundamento de la asociación de contradicciones en el ensamblaje de la obra. Se logra así la integración como inminencia de su afirmación y negación: su inmediata desconstrucción. Obra pesada como cascarón, *El picadero* ofrece una cara que no se puede desplazar. Cara y rostro, persona y personalidad a la vez. El velo que no se corre, porque oculta la podredumbre, se desvela a sí mismo: está podrido. La planificación de *El picadero* es un *trompe l'oeil*. Está construido con perspectivas falsas. Couve no miente, pero se engañan los turiferarios de la forma. Se "caen", porque Couve no es formalista, aunque es un maestro de la forma.

El mundo narrado en *El picadero* ofrece distanciamientos matizados. La distancia emocional con lo narrado es discontinua, porque hay un tratamiento rítmico, producto de alternancias y desplazamientos; cambios en la secuencia tempo-espacial, que modifican esos distanciamientos. El narrador, la voz que emite significancias, ofrece una disposición texturada. Esconde lo que conoce, para ocultar lo que ignora. Partícipe del mundo que informa, es tanto o más limitado que él. Aunque presuma de lo contrario, Las hipocresías de *El picadero* se narran con impostaciones. Desde el momento en que el narrador prescinde de sus comentarios, se hace cómplice. Calla y otorga, es cínico y emotivo, honesto y mentiroso, temperamental e inestable: denso.

Ese narrador sabe que no domina la historia que debe narrar. Lo simula. Narra como Maupassant, cuidando ciertos detalles. Desliza comentarios, juega; se esconde en documentos, divaga. Conoce los fragmentos,

cree que domina la información total. Manipula la verdad, escamotea datos, lanza las cartas marcadas de la elisión. Por momentos no informa, porque debe callar, o cuando debe enjuiciar ciertas conductas sospechosas, felonías, como las de Zapiola, se desvía. Ahí es auténtico, no regala prédicas, ni se engolosa con juicios. No oculta sus simpatías por Blanca Diana, pero se entretiene con Raquel. Odia a Sousa y se ríe de Cardillo, es consecuente.

La verdad es un ejercicio incierto, porque el conocimiento no es sólido, en el ensamble ficticio. Esa verdad se fragmenta; para ello recurre básicamente a dos soluciones: la minimalista y la multiforme. Se produce así una de las alternativas más sugerentes de la obra. Al dilema formalista, purista, como se ha opinado en relación a *El picadero*, debe surgir la pregunta que interroga al compromiso: año 1974... ¿Y los cadáveres en el Mapocho? ¿El Golpe y la tortura? ¿El exilio y la desesperanza? Es escapismo, se dirá. *El picadero* es literatura de evasión. Durante el toque de queda, se escriben historias empolvadas y de "pitucos" que, cuando no están arriba del caballo, se van de paseo a Europa. La pregunta, hasta dónde se sabe, no se ha formulado. Desde ningún lado. Ni en la sacristía de la hoz y el martillo, ni en los santuarios formalistas. Los requerimientos del compromiso y las fumarolas de la buena técnica no funcionan. Couve no es ilusionista de *music hall*. Cuando los juicios y adulaciones se restringen a las perezas formales, quedan en evidencia equívocas percepciones sobre la función del arte. El arte es, en primer lugar, voluntad de forma (8). Conciencia y voluntad que no está sujeta al conflicto frontal con los problemas políticos y sociales, porque la realidad los trasciende. La transparencia en *El picadero* no es evasión ni denuncia de esa crisis. El desdoblamiento, otra voz, intuición y revelación de realidades más abstractas, independientes de las casualidades. El mundo informado principia por informarse a sí mismo. Más que la decadencia de una familia adinerada, *El picadero* es literatura y ambigüedad. Por lo mismo, sincretismo en el relato, barroco americano. Literalización del relato, penetración en el debate de la identidad latinoamericana. Identidad escurri-

diza, compleja, construida sobre despojos para ser despojada. Inventada y saqueada, descubierta y profunda, querida y maltratada. Se pone en acto el relato y se informa desde la melancolía del tono, del ánimo. Son asuntos tristes y alegres, ridículos y patéticos; violentos y sumisos, pero nunca graves. Pureza literaria, penetrante, seca. Prosa discreta y elegante, que no necesita floripondios en el ojal, ni cascabeles de pacotilla en el sombrero. Ni *Cien años de soledad*, ni *La casa de los espíritus*.

VUELTAS AL TIEMPO

El picadero tiene un diseño formal simétrico: dos partes, de tres capítulos cada una. Como en *Rocco y sus hermanos*, cada capítulo tiene el nombre de un personaje, normalmente protagonizando el episodio. Son capítulos secuenciales en su estructura interna y externa, que tienden a cerrarse, para integrarse al aire de encierro que fluye por la obra.

Desde la obertura, se precisa esa delimitación: "Aún recuerdo cómo mi padre trazó el picadero. Clavaron con gran ceremonia una poderosa estaca, y haciendo girar una yunta de bueyes describieron una circunferencia perfecta" (9). Exterioridad geométrica, reafirmada en el colegio militar. Doble espacio en referencia a la rigidez de las relaciones humanas, al anquilosamiento formal, irradiación del desgaste del uso, de la convención. La apariencia y el ocultamiento: "...patio rectangular que mostraba una cantidad de circunferencias de piedra desde las que emergían simétricos árboles..." Redondos y cuadrados: aristócratas y militares. Un regimiento de picaderos. Por fuera el orden, por dentro el caos. Todo vigilado, pero sin control. Autoridad sobrepasada, padres ignorados por los hijos: "La sala estaba singularmente construida ya que un balcón interior la recorría por dentro y de esta manera la escena podía ser vigilada desde la altura" (11). Diseño escenográfico, escenario de la farsa que deviene patética y ridícula con Raquel. El picadero es el escenario de las vidas fragmentadas, condenadas a un quiebre permanente, narrado en función del

fragmento, del corte, de la disociación. Simetría exterior que esconde la esquizofrenia interior. Dispersión como estado que aniquila todo heroísmo. Abulia generada en la neurosis, los personajes sólo pueden optar a la mentira, como instrumento de sobrevivencia. En un mundo de mentirosos, el que dice la verdad es rey, pero pierde (Cardillo, Condarco, Angelino). Los héroes son tales porque mienten. La inversión de valores, conductas equívocas. (*El picadero* se escribió en Santiago, entre los años 1971 y 1973).

En *El picadero* hay una total prescindencia de tesis, mensajes o moralejas. No pretende dar enseñanzas ni entregar elementos para sacar conclusiones. La acción de narrar invalida las relaciones con la realidad exterior a la novela. Limache o Valparaíso son referencias a mundos espectrales, interiores subjetivos. No tienen nada que ver con los cuadros de Juan Francisco González. Ni siquiera como intertexto. Hay ahí un problema de obliteración de tiempo que afecta al espacio. Por eso los nombres son engañosos (Saldías, Condarco), algunos sugerentes, otros (Zapiola) grotescos. Son signos que apuntan a la disolución del personaje como entidad. Son entes, no tienen identidad propia. No pueden ser sometidos a esquemas de análisis, ni físico ni psicológico, porque son sombras, restos, residuos de otros personajes. Están trajinados y botados, por donde se les mire. Literalmente, "terremoteados" Tanto es así, que el narrador no se atreve a dar su nombre, porque se siente híbrido y, lo que es más bochornoso, manejado, manipulado. En esto se parece al narrador de la novela *De perfil*, un adolescente que no da su nombre porque cree que no es hijo de su padre. Problema de raíces, de identidad, de autoafirmación, pero involucradas con redes inteligentes. José Agustín, el autor de *De perfil*, es mexicano. Precolombino, precortesiano; Nueva España, Nuevo México; doble independencia, Villa y su revolución, la democracia del pasado. Ahí hay raíces que buscar, como nosotros, ingleses en América, *Chicago boys*, afrancesados. cualquier cosa, menos indios o rotos. Por eso, el insistente "¡Fuera Intruso!" en *El picadero* y el tonillo del relato: "Entonces pronunció mi nombre por primera vez..." (12). Y se queda callado, como con vergüenza.

LOS OJOS DE LOS ENTERRADOS

La mirada del gobernador Zapiola en el retrato del comedor es, en los ojos de Angelino, el nexa que liga dos tiempos y una historia. Zapiola es el patriarca, el fundador de la familia que se derrumba. Angelino descende de un pasado que nace descompuesto, a medio podrir. Zapiola es la casaca y la peluca, sin la grandeza del *Canto general*, porque nace y vive entre los papeles viejos del oidor Miranda, el escribiente. Miranda oye y mira, sólo lo que dictamina Zapiola. Ni siquiera puede andar por su cuenta. Miranda es el simulacro del artista cortesano (Ercilla, Goya, Velázquez, Jovellanos). Su dominio, el saqueo. Su comendador, pelafustán de prebenda, llega después de los "ríos arteriales". Sólo podrá exhibir como mérito la llegada del oportunista, a la hora de la repartición. Miserable, como la mirada de Carlos IV, el modelo ofrecido al descendiente limita con el apellido y con la muerte. Proyecto y fracaso a la vez, Zapiola y Angelino son el Renacimiento español en América.

Condarco es la brutalidad. Larva de conde, escoria de roto, con aspiración de arribista. Su horizonte: dinero y poder, que no tiene. Su final, un zombie, un sonámbulo, otro muerto. Sousa y sus amantes. Todas las mujeres, menos Blanca Diana, la suya. Su corte: prostitutas y costureras. La querida del par de zapatos y la puta sobrepagada. Todo despojo y transacción, agonía lenta de Blanca Diana, muerte de Angelino, el hijo. Sus verdugos: las miradas vacías, muertas. Se miran, pero con interferencias y veladuras. Con el rencor y las pasiones ahogadas por la conciencia vacía. Los deseos y las ilusiones perdidas en la abulia. Trazo y huella en el polvo. Sueño dentro de otro sueño, vidas vividas en otras orillas: "Narro esta situación a manera de preámbulo de otra más temible: la de la dama enlutada" (13). Simulacro de omnisciencia, el narrador cede al distanciamiento, la lógica de la razón, de la objetividad. Juega la otra historia, al hacerlo se compromete con los sentimientos, se subjetiviza. Deja de ser imparcial porque se perturba, se enamora. El juicio parcial lo relativiza. Cae la máscara de su vanidad, queda al descubierto la debilidad de su condición. Como Zapiola y su retrato, no es más

que una copia de yeso: "Comprendí que la razón residía de ella hacia mí. Tal vez de mí hacia ella" (14). ¿Omnisciencia, como dicen algunos? No, porque está dudando. Luego, hay ahí una relativización. En la sutileza se caen las lecturas que parten de métodos, olvidando que primero es la obra y, por ende, el método no puede salir sino desde la obra misma, entre Aristóteles y Heidegger, Barthes y Ricoeur.

Así se entiende que él dispone de pocos elementos, poca información, entrega relatos que le han sido entregados, que él no ha vivido. Como los que analizan las catedrales según Worringer, pero sin poner los pies en ellas y quedan satisfechos. Como los analistas de Tiziano, pero en las reproducciones de la Salvat. Mirar y ver otras cosas, que no son vivencia. De ahí la idoneidad precaria de sus juicios. Por eso, Couve ironiza con los conocimientos de su narrador: "Fueron en realidad los mozos y empleados los que dando cada uno un dato, armaron en su totalidad la tragedia..." (15). Narrador honesto, reconoce la insuficiencia de los datos. Pero no pide disculpas. Posibilidad de engaño al destinatario.

CADA HOMBRE EN SU NOCHE

El modo de la narración en *El picadero* se conceptualiza conforme al doble juego de lo inmediato y lo lejano, de lo aparente y lo mítico. Los niveles de realidad se coordinan en el diseño del montaje de yuxtaposiciones. Por ello, los cortes abruptos de los espacio-tiempo conllevan, en sí mismos, los sentidos de fragmentación como registro de mundo. Con ello, se da cuenta de la debilidad del hombre y la sociedad, de las precarias relaciones entre ellos, por momentos traumáticas, abatidas y pesimistas.

El relato, al enmarcarse, junta el principio y el final. El tiempo asume la imagen circular informada desde el espacio en la forma del picadero. Regresa al punto inicial, como en el *Timeo*. El presente como forma de toda vida, según Schopenhauer. El énfasis en el pasado genera la imagen de la fugacidad, intocable, melancólica sensación en *El picadero*: "Aún recuerdo cómo mi padre trazó el picadero" (16). Recuerdo y ausen-

cia, huella en el "aura". En la epifanía, el círculo tensiona, como contrapunto, el redondel del picadero. Circularidad interior y exterior: el picadero y las aspas del molino. Como las Canciones en la noche: "...*moulin de la mort, moulin de la vie, mouds les instants comme un horloge...*" Principio y final, tragedia y sentido: "Las aspas del molino de San Carlos a través del ventanuco del baño negaban esos principios de su madre y si le arrebataron aquel padre para siempre, eso no le impidió buscarlo en el mundo azul de lo permitido y en el rojo del fuego culpable" (17). Heráclito engendrado por el fuego, que cíclicamente devora el fuego (*Las ruinas circulares* y *El picadero*, en contrapunto o contracanto). Eterno retorno y presente eterno, el ayer es hoy, el presente ya es pasado. Presencia ausente y ausente presencia, en Machado.

En las reflexiones de Marco Aurelio: "Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas: es que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir". Lo que era presente, ahora es pasado: "Aún recuerdo..."

En la trama del relato fluyó la reflexión, el pensamiento. Couve no encierra lo narrado. La circularidad, la clausura, está en el texto. En el discurso, la meditación de lo narrado. La reflexión sobre la obra y desde la obra es acreditación de una poética. Integración dual: la vocación de narrar, el goce, es cualitativo. El pensamiento, el concepto, es intensidad e iluminación de lo anterior: materia formada.

La imagen del destino se cristaliza en las aspas del molino. Su presencia es inmutable. Como el tiempo, imagen móvil de la eternidad. Su opuesto es el compromiso, la obligación de buscar al padre, pero en la zona imprecisa de lo permisivo y lo culpable, del bien y del mal. En los frutos amargos que se deben comer, a sabiendas que producen la muerte. Permanencia y cambio, atemporalidad. Traslación de esferas de conocimiento, desde lo racionalista a lo mítico. Contradisea, Sousa inicia la búsqueda del padre perdido, que no encuentra. Al fracasar, se desarraiga, pierde su identidad. Al tomar conciencia de ello, es condenado a su propia soledad. Signo de la clausura, su doble vida. Afirmación de ello, la doble muerte: la de su

padre en las aspas del molino y la de su hijo, en el sendero de Villacler. Sousa muere "en la doble muerte del azul y en la doble vida del rojo, entre lo permitido y lo culpable", pero escondido entre las máscaras y detrás de las máscaras, entre Desdémona y Berenice.

En el subsuelo del pasado, las vidas se consumen como larvas. Abúlicas y predestinadas, pululan decrepitas y sonámbulas, hechas de ritual vacío. Como en *La colmena*, de mañanas eternamente repetidas. De repente un desafío, siempre una derrota. Son categorías formales y míticas. Para definirse a sí misma, Raquel prefiere descubrir que es atormentada, loca. Blanca Diana opta por descubrirse insegura, por elegir el orden. Raquel y Blanca Diana son lo irracional y el orden, el caos y el sistema. Ambas, fragmento de luz en la perdida sombra de la impostura, en la sombra y en la farsa. Sus actos son sólo presagio: muertes viejas, vidas viejas. Raquel y Cardillo pretenden vivir, pero se nutren de los despojos de Blanca Diana. Despojos de despojos, fantasmas de fantasmas: "Ambos con guantes de lana, rotos en los dedos, volvían a Limache, dibujando en el vidrio del tren, y admirando todo lo que les habían regalado: cajas de polvo vacías, calcetas de todos tamaños, viejas copas, chucherías" (18). Son objetos que designan el precio de sus pasiones, que han pagado caro: último acto de sus vidas, representado por la fuga.

Blanca Diana es la deseada y temida. Seduce, pero no se entrega. Al no hacerlo, delata su propia sensibilidad. No se entrega, porque no se conoce. Su maternidad, estéril en su egoísmo, en la inseguridad, el refugio de la dependencia, sólo dará un fruto seco. Un hijo muerto, de la madre muerta que lo conduce por los caminos del infierno, con las alas plegadas, pero sin la posibilidad de volver. Entre Predes y París, Zapiola y Condarco, hacia la voz de Dios que no llega, hasta la maldición de Thérèse-Berenice.

Blanca Diana es la falsa Blanca Nieves. Falsedad de falsedad. Diana cazadora en un velo de pretendido misterio. De fingida complacencia y decoración inútil, es la Diana de Fragonard, pero huérfana de toda sensualidad. Por eso fracasa. Al no descubrirse a sí misma, finge. Al hacerlo, destruye. Cuando cae la máscara de Blanca Diana, se descubre

la muerte. No como rendición, sino culpa y olvido. Todo y nada a la vez, Blanca Diana no tiene acceso al gesto heroico, redención y perdón. Nada resuelve: caridad inútil, para la hermana caída; manipulación castradora, para el hijo abúlico; manos cerradas, vengadoras, para el esposo perdido.

Blanca Diana es la emperatriz de la danza macabra. Punto en el centro del picadero, es invierno y luto, evidencia de incertidumbre. Con ella se inicia el invierno; con su marido, termina el verano. Con Angelino, Blanca Diana es cómplice del aborto de Thérèse. El hijo no ha sido capaz de cruzar las barreras de la madre. Su fuga de un París de anticuarios y de iconos, nos remite a su hermana condenada a morir. Las clases de pintura impuestas a su hijo, otras historias en un mismo tiempo. Espacios unidos por el tiempo: atemporalidad en *La lección de pintura* (1979) y *La copia de yeso* (1989). Los fragmentos y el todo, estructurales, indisolubles. Macro y microestructura, texto-intertexto, partícula y mundo, como en el *Nocturno de San Ildefonso* (19), reinención de las transposiciones de Mallarmé.

Vidas en otras vidas, círculos y danzas de los espectros, Blanca Diana vive en la infancia de su hermana, Raquel, el complemento o sustituto que no es capaz de saciar el deseo. La elección de Blanca es polvo en la casa de Raquel-Gilda. Careta de bufón, esperpéntico artificio, peluca ridícula en la cabeza de Zapiola, copia de yeso. "En realidad Blanca vivía de los acontecimientos de Raquel y ésta tenía la seguridad en el zurcido cotidiano de su hermana... La infancia de Blanca se resolvió en la historia de Raquel" (20).

Raquel es el emblema del sentido trágico que traspasa *El picadero*. Tragedia, en la reactualización de la vivencia mítica. Su rebeldía es la más honesta. Edipo al revés, Raquel es condenada por su padre a vivir para siempre. La culpa es, en Raquel, su miseria que deberá mostrar hasta el despojo del último testimonio de sus raíces: balanza y tintero del abuelo, vendidos a la voracidad del sobrino. Compraventa de la identidad en los objetos absurdos, vacíos, como la sonrisa de Zapiola en el retrato, Raquel es el presente, el instante, la locura. Su energía, sin embargo, no es suficiente para romper el círculo de la enajenación. Su pasión en Car-

dillo se apaga al encenderse. Cardillo es un desplazado, anacrónico, fuera de contexto. A lo más, hoja seca en los árboles del otoño, Capricho italiano, en la opereta de Raquel. Cardillo y el piano de Raquel, a horcajadas en una carreta lechera; Dionisos con el ataúd de su madre a cuestras, por las calles de San Gabriel del Milagro. Fauno cargando con la yegua despanzurrada, en la colección Volland. Ecos de voces perdidas: Blanca Diana en el ruedo de los goliardos; Sousa en el aburrimiento de su pinacoteca falsa, espejo de su propia vida; Zapiola, profanando mestizas apelucadas; Angelino, muerto y olvidado. Intrusos en el mundo que no les pertenece. Sombras que sólo podrán entenderse desde los lamentos, en la ruina, en la inocencia masacrada: "...es Raquel que llora a sus hijos y rehúsa ser consolada, porque no existen..." (21).

LOS MUSEOS ABANDONADOS

Año 1988, se nombra Cartagena y se habla de viejas familias, fastuosas mansiones de verano construidas con aires europeos. Hoy, balneario de rotos. Se fueron los ricos y llegaron los pobres. Se llevaron el Twinings y los polvorones y trajeron las sandías y el huevo duro. El "Palais" se transformó en quinta de recreo; el "Palace", en pensión. Cartagena y las cartas. París, Santiago y la playa. Una época en otra, dos mundos de integración y penetración. *La copia de yeso* se escribió en Cartagena.

La copia de yeso es siempre lo otro. Ni siquiera otredad, otra orilla, porque es copia, destinada siempre a ser otra cosa. Extraña y dependiente, está condenada a la aterradora inmovilidad, que la sojuzga y vilipendia. La copia es bastarda, pero de reconocible procedencia. Ni siquiera sueño de otro sueño, la copia siempre es nada, clausurada dependencia de la mirada original. Identidad perdida, porque nunca la ha tenido. Identidad propia o encontrada, Cariátide de escayola, Discóbolo de yeso. A lo más, de mármol reconstituido, reciclado en los desechos. Sobras que pretenden pasar por el mármol que no son. Museo en otra parte, jardín de copias en los paseos públicos de ciudades pretenciosas, pueblerinamente estrechas, como La Serena.

Cultura copiada, vida copiada.

Cada obra es un signo, en sí misma. Normalmente, cuando son esculturas, se hacen con la conciencia de un espacio que se relaciona con ella en función integradora. Cuando esa obra sale de su contexto, pierde la integridad de su concepto, se desconceptualiza y descontextualiza a la vez. Al instalarse en el otro espacio, son intrusiones, como los intrusos de *El picadero*. Es una traslación negativa. Esa obra, normalmente no es un aporte. Por el contrario, suele contaminar, afean, como las mastabas y las iglesias copiadas a menor escala para emplazarlas en los cementerios. Doble vergüenza, para la memoria del difunto y para la mirada del visitante.

La copia no es sólo el resultado preciso del molde en el original. Tiene muchas caras. Todo se puede copiar y se copia. Los romanos hacían sus esculturas "a la griega". Copiaban el estilo y lo llamaron *pasticcio*. Actualmente *pastiche*. Vargas Llosa imita el estilo de García Márquez en *La tía Julia y el escribidor*. La imitación, en ese caso, no es producto de carencia tropical, al borde de la parodia.

Couve transita levemente por esas opciones, para desbordarlas y transfigurarlas. De partida, un formato reconocible y pasado de moda. El género epistolar pasa a ser un juego de sutilezas, una reactualización, un reprocesamiento del material y sus modelos. El mundo de las apariencias, del engaño, nuevamente se asoma en *La copia de yeso*, para generar escrituras más densas y expandentes, en función de las obras precedentes, ya mencionadas: *La lección de pintura* y *El picadero*. No es copia de sí mismo, ni tampoco autopropaganda. Es sintaxis.

La copia de yeso es el juego de confrontaciones entre distintas realidades, con el pretexto de la obra copiada y todo lo que ella significa: compraventa de copias, sistema de enseñanza copiada, con modelos copiados. Cultura copiada, estética copiada.

Pero también es tránsito. Entre original y copia hay un devenir espacial y temporal. Un transcurso de tiempo y el correspondiente desplazamiento espacial. La idea de tránsito conlleva el concepto de comunicación. Al andar "se hace camino"; en el camino, nexos y realidades nuevas. La copia de yeso es un

nexo que liga modelos decimonónicos con realidades actuales. Couve es un escritor de cambios, de transformación, no de rupturas. Esa opción supone avanzar sin romper con el pasado. La ruptura y la tradición se unen, al hacerlo se integran. La asociación exige un conocimiento riguroso y un manejo adecuado de los elementos de la tradición, de manera que en el ensamble valórico no existan contradicciones. Couve conoce el ámbito artístico de París en el siglo XIX. Sabe de realismos y romanticismos, conoce su historia y sus variantes. Conoce la literatura epistolar. Su inventiva está basada en la penetración y reformulación de materiales ya hechos, para simular desde el texto la copia en el discurso. No inventa, renueva. No documenta, sino crea. El rey ciudadano en *La copia de yeso* no es Luis Felipe en la historia, sino en la ficción. Es el rey de Couve. Al serlo, deja de ser el rey de Francia.

Catorce cartas y una nota en *La copia de yeso*. Por qué catorce, y no trece o quince. Siete más siete es catorce, hasta el momento. Es catorce y también siete. Son números de cartas remitidas de París. Esos números son sugerentes en la historia francesa. Se opta por la carta y emerge el fragmento. Las cartas, en la secuencia, tienen nexos internos. Pero sentimientos, ilusiones, deseos fragmentados. No tienen respuesta. Silencio y clausura. Leticia, la destinataria posible, desaparece. Al desaparecer, Chabry, el remitente, se transforma en copia, no de yeso, pero de papel. Chabry es un simulacro, copia de otro, no tiene vida propia. Couve narrador desrealiza. Como en *El picadero*, establece la dualidad realismo-fantasía. Al estipular esa conciencia, roza el mito. Chabry es condenado al silencio. Burócrata de lo que no entiende, deberá adquirir copias de obras y enviarlas a Chile, como bienes de la Academia de Bellas Artes. Monvoisin de por medio, y evocando el catastro irónico de la biblioteca de don Alonso, Chabry debe comprar "...copias de escultura en yeso, y réplicas de grabados, cuadros, implementos de trabajo para talleres, materiales, libros, textos de estudio..." (22). Por decreto supremo, la Academia debe enseñar a la francesa. Lo que compra, son restos de otros restos. Adquiere la decadencia, lo dado de baja, la basura, para esa Academia recién fundada.

La Academia nueva es violada. Su virginidad se pierde en los desperdicios. Academia profanada, América humillada. Las obras de Couve dicen mucho más que los gargarismos de los espirituosos convocados para arreglar los problemas de la identidad latinoamericana. El incivil Chabry se dedica a la compra de moldes, vaciados y copias de todo el mal gusto parisino: "...apolos arcaicos y los otros clásicos, la Diana Cazadora, la Venus del Baño, el Hermes, el Galo Herido, los Luchadores y los Esclavos inconclusos de Miguel Angel, la Dama Incompleta, el Discóbolo, balaustres y frontispicios góticos, romanos y renacentistas, tímpanos completos, capiteles corintios, jónicos y dóricos, figuras geométricas, esferas, gárgolas, manos, pies..." (23).

Francia decadente, para el gusto del siútico, del arribista: del nuevo rico. De Agustín Encina y de la vieja dama de la caridad. Pasado y presente: se pretende la universalidad, pero copiando. Escarías del *Pop Art*, la transvanguardia, el neoexpresionismo y la postmodernidad. A la chilena, por supuesto.

CONFIDENCIAS A GRITOS

La carta y la literatura. La literatura chilena se inicia con las cartas de Pedro de Valdivia. Cartas, papeles, diarios de vida. El diario de Kijoaki, en la novela de Mishima, estimula el sentimiento de la juventud perdida. Una carta no recepcionada, en la tragedia de Verona. Ana Karenina toma conciencia de su desgracia, en la carta del amante. Los difuntos siguen viviendo en las cartas de *La salud de los enfermos*. Caligari nace de entre viejas cartas de Stendhal. En *La copia de yeso*, las cartas de Chabry develan posiciones y conceptos de mundo. Imprecisión de realidad, ilusión desbordada. Otro realismo, penetrado por la vanidad: "...llora ahí, abrazado no comprendiendo esta vida. Reyes, distancia, gentío, vanidad, diferencias... Y eso ha sido todo, Leticia, humo, fugacidad, ilusión de esta vida..." (24)

La realidad es naturaleza ilusoria. Simulacro de la realidad. Mala copia que diluye los límites de la verdad y la mentira. Sentimiento cristalizado en el monólogo de Ségismundo. Entre el pecado y la gracia. El mentiroso y la reversión del engaño sobre sí

mismo (25). El miedo como castigo a Sousa, en *El picadero*.

EL CIRCULO DE FAMILIA

Tanto en *El Picadero*, como en *La copia de yeso*, los personajes están contaminados de ilusión. Miran el mundo con la complacencia que niega lo verdadero. Desde fuera, son mirados en los detalles. Sus debilidades encubren la totalidad, la idea de trascendencia. El paso a las entidades abstractas los agota, los cierra, porque ellos son sólo tránsito o puente. Luis Felipe de Borbón es, en *La copia de yeso*, la negación del punto en la secuencia histórica; es el mundo de David. Se nombra y desplaza. Se circunscribe al fragmento. Es vano en sus detalles. Es desbordado en intensidad por los cascos de los soldados muertos, en las cruces del cementerio de Saint Ange.

Las repeticiones y recurrencias son signos conceptualizados en torno al sentimiento de limitación, visibles, por ejemplo, en la debilidad de los nexos interpersonales. En la experiencia erótica, el conocimiento del hombre y del recuerdo. Restringidos en su autodefinición, el espacio, lugar de prueba y agonía, es una indecible realidad en los personajes. Como el Dr. Jekyll, requieren de su doble. Ese otro, potencial integrador y prolongación del ser. El lado oscuro, pero vital, opuesto a la rígida convención social, es Condarco para Angelino; Raquel, para Blanca Diana. Ironía de oidor, Miranda escribe en *El picadero*. Luis Felipe y Guizot, Herminia y Adela, retoman en *La copia de yeso* los emblemas de la dualidad y la deformación, del acto y el simulacro; la apariencia y su reproducción en águilas y buitres. Paradoja de la incomunicación, son nexos de una dualidad parecida al Tigre del Espejo, del legendario Emperador Amarillo y del Yunnan. Estaciones de espejismo en el viaje entre París y Villacler, Paita y Las Tullerías.

Entre los vivos y los muertos, "Un sueño sin orillas..." (26). Chabry Peñafiel, mezcla de calvinista y católico, francés y chileno. Tragedia y comedia. Esquilo y Shakespeare. Reivindicación de la memoria, aporte del escritor, en esa voz "de la solitaria melancolía y de la fiesta, la del abuso de los amantes

y la de Hamlet ante el cráneo, la voz del silencio y la del tumulto, loca sabiduría y cuerda locura" (27) como la búsqueda de una identidad perdida.

El picadero y *La copia de yeso* han sido dedicadas por el autor a su hija Camila y a su padre, respectivamente.

REFLEJOS EN EL BOSQUE

Imagen de la naturaleza cautivante y observadora, el bosque es la selva ofrecida al sol por los druidas, la floración en las sombras, el temor al acecho. Espacio selvático, emblema de la barbarie en Rómulo Gallegos y Vargas Llosa. Doña Bárbara, Santos Luzardo, Piura y Santa María de Nieva. Civilización y barbarie, coexistentes en la contradictoria y ejemplar integración delimitada por lo impreciso de luz y sombra, intelecto e intuición, "leve juego de la fantasía y de los oscuros designios del inconsciente" (28), como ha señalado Vargas Llosa. Esos espesos bosques son zonas sombrías, pobladas de seres y espectros, sombras de sombras. Acceder a ese plano supone, a lo menos, el camino orientado a un centro desconocido y confuso, de secretas apetencias e ignorada saciedad. Los relatos de Hagel tienden a ello.

Publicados en el año 1980, los cuentos de Hagel, *En los más espesos bosques*, son, en primer lugar, provocadores. Despojados de palimpsestos y símbolos, los espesos bosques son bosques espesos. Árboles que ocultan el bosque, los relatos de Hagel suscitan equívocas sensaciones. Constituyen un mundo violento y sórdido, propio de las pasiones que la sustentan. Pero también fino ensamblaje intelectual, rayano en el narcisismo que, lejos de explicar ese mundo, lo contradice. Son opciones que motivan la verificación de distintas realidades al borde de lo inmanejable. Difíciles de comprender más allá del juego dispuesto entre informadores y destinatarios. Es el realismo, propio de un tipo de ficción literaria que no es ajena a las complejas experiencias en donde nace su motivación, sin pretender envolverlas ni explicarlas. Son relatos informados por múltiples agresiones, dentro y fuera del mundo narrado. La violencia es potenciada entre la obsesión y el

azar, el delirio y la agonía, la inocencia y la maldad. Desbordando la estética del terror, Hagel enfrenta la seducción vanguardista de la ilegibilidad y el hermetismo, con un lenguaje directo en su procacidad. El pastiche será uno de los recursos de mayor eficacia en la estructura de mundos caracterizados por la puesta en acto del detritus, fermentado en variadas formas del patrimonio cultural, en sus bocetos tradicionales. Susceptibles de ser violentados, porque son aterradoramente cotidianos. Como las deformaciones absurdas de la institucionalidad anquilosada, por ejemplo, en el colegio como lugar de tortura, pecaminosamente obvio y permitido. Institución rígida y corrupta: el colegio y la Universidad sólo generan monstruos, como en los *Caprichos* de Goya. Derivaciones de ello: el sexo como experiencia traumática, de vida y muerte a la vez; la familia, no como entidad social de integración, sino desquiciadora; el trabajo, desprovisto de toda redención, confluencia de la voluntad enajenada y del acto que sólo será posible en el delito. En los cuentos de Hagel, el motivo de la autoridad aparece desintegrado: disociación familiar, debilidad y ausencia del padre. Podrá en ello evocar la violencia de Pasolini: "...y me ha hecho identificar con la imagen paterna todos los símbolos de la autoridad y del orden, el fascismo, la burguesía... Alimento un odio visual, profundo, irreductible, contra la burguesía, contra su suficiencia, su vulgaridad..."

El mundo y los motivos de *En los más espesos bosques*, cuento que da nombre a los siete relatos que conforman el volumen, se ha visto como evocación de *La ciudad y los perros* (régimen de internado, líderes que rigen un sistema violento, predominio de la fuerza, acoso y persistente explotación de los débiles y de los novicios, autoridades corruptas), omnipresencia del pragmatismo y de la hipocresía, y sin embargo Hagel, a diferencia del escritor peruano, no reorganiza la institucionalidad quebrantada. Vargas Llosa asume una actitud posesiva, en tanto cree o ve en sus personajes —el poeta, el sargento— el fundamento valórico, menos contaminado, apto para hacer valer el germen de justicia. En Hagel, esa factibilidad no existe. Simón actúa por instintos; su proceso iniciá-

tico culmina con la venganza, oculta en el cinismo. Al recoger el modelo del enemigo vencido no promueve el cambio, ni siquiera la posibilidad de ello, como en la novela de Vargas Llosa. Hagel presenta un axioma de irónico cinismo, degradado al perímetro del farsante y a su ilusoria evanescencia, como Acuña, el inspector, bailando al son de los disparos a quemarropa, la rutina de una violencia doblemente absurda. Intuición de los relatos de *IA quemarropa!*, en *En los más espesos bosques* se aplica la integración e inmediata desintegración, en la tierra de nadie; cruel y humillante, como el escupitajo en el sexo; o la ducha interminable de Slater, como paródico y especular signo del gesto que sólo limpia la coprolálica alternativa de la “peladilla” y la de un “champú” Excremento, orina y procacidad: límites del embrutecimiento en el internado de Simón y Slater. “...entonces, exclamé con voz de indio de película de Tarzán: —Creo tener sed de sangre” (29). Pasado y presente, recuerdo sin nostalgia, la memoria, en Hagel, no es la búsqueda del pasado inefable, sino el ejercicio catártico, mediatizado por la escritura, en la dialéctica densidad del sacrificio y del placer, del sufrimiento y del goce. Acto sádico y masoquista, informado fuera del este-reotipo del sadomasoquista. Como Bataille y Buñuel, Hitchcock y Sade, Borges y Santos Discépolo: los cuentos de Hagel son resumi-ero y montaje. La conjunción de tiempo y espacio, la evidencia de sus quiebres, las sorpresivas indicaciones, producen en el texto una sucesión de imágenes, como guión cinematográfico, parecido a las novelas de Manuel Puig; recargadas, como las películas de Fassbinder; o morbosas y elegantes como las obras de la Duras.

LOS PERROS DEL PARAISO

Los relatos que componen el conjunto de *En los más espesos bosques*, incluyendo el que da nombre a la publicación, constituyen un políptico cuyas caras están ligadas por la preeminencia de un motivo que los caracteriza: la violencia es inherente al ser humano; es parte de su condición y coexistente, por lo tanto, en los débiles y primarios esquemas que rigen sus relaciones y sus actos. El ejerci-

cio de la violencia es ineludible en el drama humano. Lúcida o irracional, múltiple y heterogénea, es emblemática en los modelos de institucionalidad precaria o descompuesta; en los espacios signados por la dispersión valórica, la ausencia de espiritualidad y la pérdida del sentido trascendente. El acto violento en los cuentos de Hagel está desprovisto de ideales. Vacío de dignidad, opera sólo en el estrecho campo de lo individual. Siendo restringido, miserable en su antiepopéya, invalida toda reivindicación humana. Sus motivaciones no aspiran sino a la venganza como acto inmediato agotándose en la restricción. No accede, por tanto, a las esferas del primitivo autoconcepto del honor. Los personajes del mundo narrado nada tienen que ver con la dinámica de una no-violencia, violenta en sí misma, revolucionaria en el discurso Marcuse, Gandhi, Martin Luther King. Por el contrario, desposeídos del acto heroico, los activistas violentos en Hagel son reaccionarios. Antihéroes en los espacios de la cotidianeidad y la ordinariez, sus aletorias motivaciones se consumen en el vértigo de los “loosers”. Destino que no podrá cristalizarse sino en los ministerios del fracaso, en las directrices hechas de ansiedad, en los oficios del vituperio y en las ordenanzas del absurdo. En los más espesos bosques la violencia es acentuadamente irracional, cerrada sobre sí misma —régimen de inter-nos, devienen prisioneros— afectando a víctimas y victimarios en inversión de roles y demencial energía. De la violencia impregnada en toda su concreción. Los derechos se anulan, coercionando toda privacidad. El sexo, objeto de burla y sadismo, es desquiciada inversión. Slater, el sediento de sangre, vampiro de W.C., posee la información necesaria para imponer su brutalidad y extorsionar a los no menos pervertidos celadores: “...le tiene miedo a Acuña. Pero yo a Acuña lo jodo, porque sé que usa faja, que es maricón y que se acuesta con Merino” (30).

Cuando ya se ha diluido el límite protagonista-antagonista, como estructura clásica en el diseño de los personajes novelescos, bipolares en la síntesis del bien y del mal, se activan los procesos de hibridación, como señales de cambio. En *Los de abajo*, de Mariano Azuela, la realidad se hace ambigua, erosionando los simplismos épicos. Los

explotados, por ejemplo, dejan de ser intrínsecamente buenos por su condición de tales, como contrapartida a los explotadores, que por el solo hecho de serlo, ya no son simplemente malos. En las ideas de Huizinga, Borges y Fuentes, subyacen estos conceptos. Para éste, la nueva novela rompe la ficción del populismo romántico, la fatalidad de la naturaleza impenetrable y el arquetipo del cacique bananero, para revelarlos como realidades transitorias y estáticas. Lo híbrido transmuta la realidad inmediata y definitoria en incoexistencia de lo existente, como las atmósferas cegadoras, misteriosas y melancólicas que postula Giorgio de Chirico en la metafísica de su pintura. Borges construye mundos de inexistencia. Casi toda la obra de Borges plantea la inexistencia de América. El Buenos Aires de Borges es tan irreal como sus babilonias y sus nínives. Esas ciudades "son pesadillas, metáforas, silogismos" (31). Borges no es ajeno ni indiferente a Hagel. Tributario en los circuitos privados, Hagel cita a Borges y reactualiza su técnica, pastiche y collage en uno de los cuentos de *¡A quemarropa!* El tema de la violencia no es estereotipo en Hagel. Sus cuentos no resisten análisis reductivistas ni simbólicos. Como inútil y ridículo sería aplicar a sus relatos las añejeces de W. Propp o de Jung. En Hagel, el relato es analítico en sí mismo, trascendiendo la técnica, aunque no siempre, mediante sutiles complejidades. La violencia debe entenderse y leerse en sus relatos, con la densidad que ostenta y con los elementos de lenguaje narrativo que ofrecen lo narrado. Los actos de violencia en los cuentos de Hagel son delito flagrante. La violencia se vehicula violentado el lenguaje. Es una violencia presentada, pocas veces sugerida, representada. Los narradores, al no estar excluidos de lo narrado, muchas veces protagonistas del relato, informan con el lenguaje que les pertenece. Son groseros y dicen groserías. Desde el momento en que la narración es directa, las distancias se hacen estrechas. La estructura agresiva tiende a comprometer al narratorio, al lector, a involucrarse directamente con el relato. De ahí, lo coloquial de éste.

Hagel propone la violencia con sus rostros inconfundibles. Intensa en los planos, violencia interna y externa. Con sus rostros

trogloditas, de frente al lector. En su más humana condición, enmarca los estereotipos. Desde la ficción, se ejerce la violencia, entendida no sólo como fuerza, sino en sus modos de aplicación, sin apelaciones a los recursos descriptivos. Violencia en donde la víctima no es consultada, porque se concibe como objeto. Con victimarios impunes "sin normas suprapersonales de responsabilidad, ni de regulación" (32). Para acceder a esta temática, hay que conocerla. La intuición se hace ineficiente. La visualidad de los narradores dispone un lector flexible, despojado de prejuicios. Comprometido con el valor, más que con el nombre. La violencia en las obras de Hagel no atañe a los alienados. Estos, ya son víctimas de ella. En esa condición han perdido su juicio crítico, sólo les queda la opción voyerista y una equívoca catarsis.

ASCENSO AL INFIERNO

Se dice violencia y se apela al sexo. En los medios de comunicación se habla de sexo y violencia. Han dejado de ser tabú. Pero al restringirse a la violencia, se tiende un manto de sombra, pecaminosa, a la temática sexual. La literatura concerniente al sexo (falsa psicología, sexo disimulado en lo esotérico) está en los kioscos y en los supermercados. Sexo y consumo se asocian. Así, el erotismo ha llegado a la triste condición de objeto. Industria del sexo, el comercio sexual en revistas y películas. Pornografía disimulada, todo es sexo. Aparece un genital o una cópula en el cuento o en la novela, de inmediato son condenados a ser pornográficos. Susan Sontag hace un estudio sobre el tema: *La imaginación pornográfica*. Reivindicación de Bataille, Sade, Nietzsche, vistos como pornográficos durante décadas.

En nuestro país, la palabra erotismo suena mal. El desarrollo natural del erotismo es aplacado, castrado. La educación sexual es un tema que se elude. El ejercicio del erotismo se condena. La mujer erótica es ninfómana, fácil, "caliente". Por ello, mirada con desprecio o con lascivia. El hombre, depravado y fresco, de mujeriego ha devenido en "lacho" El erotismo es condenado a la pornografía, porque no se enseña, no se

piensa, no se medita, no se habla. Pensemos en una clase de literatura, cuyo tema sean los cuentos de Hagel. A lo más, se hablará con circunloquios, en la Monjas Francesas o en la Universidad Católica. Lo que debería ser sano, se confunde con lo sucio, lo inmoral. Erotismo, en nuestro país, es sinónimo de pornografía. Violencia y sexo, pero en sentido abstracto.

Las contradicciones de nuestra sociedad generan curiosos espectáculos. Se dice sociedad libre y el artista "comprometido" se refugia en las revistas caras y en las galerías "exclusivas".

Se dice igualdad ante la ley y se alzan las alabardas del feminismo, en una sociedad como la nuestra, en donde el macho es un mito y el matriarcado, una constante. Machismo en los dos sexos, como lo ha demostrado el Profesor Jorge Gissi, psicólogo y sociólogo, en uno de sus trabajos de investigación.

Ahora bien, se entrevista a Hagel y se resalta el tema del sexo en su obra. Se le otorga el cartel de sórdido y se le cataloga como audaz e irreverente. Lo mismo ocurre con Couve y se le tilda de pulcro y se resalta su maestría en el oficio, como si la buena literatura sea eso. Reduccionismo y poca inventiva: Couve termina siendo "limpio" y Hagel, "sucio". *Soft* y *strong*, respectivamente.

Neruda decía que los españoles se llevaron el oro y nos dejaron las palabras. Octavio Paz agrega el legado del lenguaje. Pienso que los españoles nos dejaron eso y nos regalaron el pecado, sin devolución.

América Latina sin el pecado, español por cierto, no es nada. Se oculta el pecado y nace el gesto hipócrita. Sin matices, pecadores, oscuros y degenerados en un bando; en el otro, recatados, sobrios e hipócritas.

Valga lo anterior, porque Hagel al develar mundos que ha explorado acuciosamente, para manejarlos en sus relatos, pone las manos en la suciedad, en la basura, en la obscenidad de cada día, que no necesariamente es secreta. Estos aspectos han violentado muchas sensibilidades, cuyo efecto ha sido no pocas distorsiones, juicios caprichosos y malas interpretaciones, en el dictamen a la obra de Hagel. Como si fuera un escritor naturalista, un verista, un saqueador del criollismo,

comprometido con esa antiguada, "un tanto mágica, en donde los cuadros de provincia pasaban por cuentos y las manchas de acuarela por poemas. Cuando el patrón seducía a la joven campesina, ésta viajaba a Santiago y se internaba en una mala casa. Se decía, entonces, destino fatal y lacras sociales, pero no para crear la imagen mítica del hombre, ni la relación de ese hombre con la realidad en que vivía" (33). Eso es mistificar y falsear, literatura tendenciosa y enajenante. El escaso hábito de la lectura, se suma la condición de la mayoría de los lectores; retrógrados, petrificados en estéticas decimonónicas, escasos de imaginación. Los disparos de Hagel apuntan a ese lector desinformado. El problema es que muchos informados reaccionan igual. Escritor de circuito restringido.

Los relatos de Hagel son "amalditados" Por un lado, ostentan claves de información literaria, de correlatos y pastiches, que procuran cierto hermetismo y recursos de lenguaje específico de la técnica narrativa; diversidad de perspectivas, narradores múltiples, efectos que enfatizan lo anterior. Por otro lado, cercanía con el lector, a través de usos coloquiales, situaciones y personajes en ámbitos sociales claramente reconocibles. Invita al lector, dictamina el juego, pero al igual que en la ruleta rusa, no responde por ellos. El que desea jugar con Hagel, que lo haga. Si se ofende o se siente herido o humillado, burlado, no podrá quejarse. Allá él, con sus descalificaciones o sus "narices rotas". Hagel juega como Nicanor Parra.

Hagel propone relaciones de violencia y sexo, desde el interior de lo narrado. Allí está su lógica, en la ficción del relato. La blasfemia, el escarnio, la burla asumen sentidos y no causas, en el mundo narrado. Ese sentido o concepto está distorsionado por la lógica interior, por la mirada de narradores que forman parte de ese mundo. Condición que les otorga la potestad de distorsionar, deformar, mentir. Son narradores mundanos, nunca de mundo. Son comunes y corrientes; la mayoría, vulgares. Son oficinistas, profesores, estudiantes universitarios, comerciantes. "*Ordinary people*", mediocres en su mayoría. Con más defectos que virtudes —abúlicos, flojos, farsantes, egoístas, desleales— se satisfacen con poco, cuando son ambiciosos. Esas ambiciones son, en su

mayoría, motivadas por la envidia. Son violentos algunos, pero forzados por las circunstancias. Son obsesivos, otros, pero de poca monta. Si el mundo se nos informa por sus voces, ¿qué más se puede esperar? Nada se resuelve culpando a Hagel. El inventa los narradores. Al otorgarles la potestad de narrar, no los descalifica. Es consecuente con ellos; al hacerlo, no es responsable de ellos. No es Caligari inventando el monstruo violento para resolver los traumas de su complejo de inferioridad. Hagel es escritor. En sus cuentos, la agonía de los esperpentos, en combate con sus contradicciones y con los otros, golpeando y recibiendo, en los espacios sucios —internos y externos—, hacia el sur, en “las calles y la luna suburbana”, en otra ciudad “ojerosa y pintada”.

PAJAROS DEL CREPUSCULO

Los cuentos de Hagel tienden a recoger esos variados detritus culturales, entendiéndose con ello que al asumirlos opta por darles rango. Para Hagel no hay límite entre alta y baja cultura, sino productos culturales. Cuando los toma, los denigra o los exalta, nunca le son indiferentes. Acude con frecuencia a la literatura y a la música. De ésta, la popular, y de preferencia los tangos y boleros, siendo aquellos una de sus recurrencias más significativas.

Debemos entender el tango, pero como expresión popular que se consolida en el ámbito de los valores culturales. En Hagel es citación y correlato literario, como sumatoria a la condición de la realidad latinoamericana propuesta por él en sus cuentos.

Las imágenes del tango, en los cuentos de Hagel, informan la transgresión del lenguaje mediante paralelismos al lunfardo —restricción o limitación del lenguaje— y degradación del tono, de manera tal que, en el contexto de lo narrado, los personajes sean coherentes con el perfil picaresco que tienen.

En la narrativa hispanoamericana, el tango ha tenido resonancia, como material informado, en obras destacadas como *No habrá más penas ni olvido*, de O. Soriano; *Boquitas pintadas*, de M. Puig; *Los compañeros*, de J.L. Borges; *El día que me quieras*,

de Cabrujas.

Santos Discépolo ha definido el tango como “un sentimiento triste que se baila” Concepto que lo integra al sentido trágico, existencialista, activado en la narrativa actual, como la de Mallea. El tango representa, refleja variados rasgos que le son propios a la novela hispanoamericana, en su proceso de renovación. De partida, su hibridación, la incertidumbre de su origen y ciertas estructuras en su mitología. A la condición mestiza del tango —algo de habanera traída por los marineros. Restos de milonga y de música italiana— se agregan sus nexos prostibularios, la estructura cosmopolita y su desarrollo urbano, orillero y marginal. La narrativa hispanoamericana evidencia su condición contemporánea, desplazamiento de la novela moderna, centrando sus espacios en la ciudad. El prostíbulo ha sido conceptualizado por Vargas Llosa como el signo que erosiona, prostituye el lenguaje anquilosado, para renovarlo. Obras prostibularias significativas, en este contexto, son *La casa verde*, *El lugar sin límites*, *Juego de damas*.

En el tango, el sexo, lo erótico, es uno de sus motivos más recurrentes. Tanto el sexo como el lenocinio, son considerados por Sábato, reafirmación de Vargas Llosa, como espacios y temas motivadores del surgimiento de sus opuestos, como dialéctica: “Ese mismo hecho ya nos debe hacer sospechar que debe ser algo así como su reverso, pues la creación artística es un acto casi invariablemente antagónico, un acto de fuga o de rebeldía. Se crea lo que no se tiene, lo que en cierto modo es objeto de nuestra ansiedad y esperanza, lo que mágicamente nos permite evadirnos de la dura realidad cotidiana” (34).

Hagel recoge del tango ciertos emblemas, que le otorgan a sus relatos la integración interior, individual, susceptible de ser desplazada a otros textos, en el conjunto de sus cuentos y en las variantes de la novela contemporánea, más características. Como en el tango, Hagel aprehende perfiles claves de la conciencia colectiva, cristalizada en la violencia urbana regida por personajes marginales, obsesivos, de fuerte vocación solitaria. Por ello, no son partícipes de bandas, ni provienen del lumpen. Son solitarios en la ciudad cartesiana. De ahí su recurrencia al motivo de

la hostilidad del mundo y a la imagen de la ciudad antropófaga.

Vinculada con el erotismo del tango, la materia sexual en Hagel es la motivación al ensueño y a la pesadilla, cuyos módulos se orientan a la ejecución del acto violento; consecuencia de la floración del sentimiento nostálgico y de la certidumbre, como justificación de la violencia que satisface la necesidad de purificación. Arte y sueño, por lo tanto. El lenocinio es el lugar donde se resuelven los problemas sexuales. Estancia última del solitario que sublima la nostalgia de un cuerpo en otro cuerpo. La mujer amada sustituida por la prostituta genera la exacerbación de las frustraciones sexuales, en lugar de satisfacerlas. La experiencia erótica se transforma en resentimiento. El sexo, "proyectado al estado de siniestra prueba" (35).

El prostíbulo no es implícito en los cuentos de Hagel, pero se ofrece normalmente, sugerido en los espacios cerrados —privilegiados en todos los relatos— dentro de otros encierros: departamentos, viviendas, colegios, patios, oficinas, bodegas. Todo, como en un burdel. Una gran "casa de putas", donde el amor y el sexo tienen precio.

Evidencia de lo anterior es *La cita*. El cuento se ofrece con un epígrafe que lo contiene y sintetiza: "Volvió esa noche y Carlitos Gardel no la esperaba": (36). La doble convocatoria es cita dentro de la cita. Cita la canción de Gardel y Le Pera, "Volvió una noche", desplazamiento del "una" al "esa", para acceder al sueño, al deseo, a la frustración. Gardel es uno de los mitos de América Latina, por eso, no llega a la cita. Al no llegar, devela el sentido del relato: la humillación. En el cuento, prevalece el episodio de la relación sexual entre el protagonista, de tránsito en San Felipe (*Ven mañana*, San Felipe es referencia a un fusilado), y Lula, la mujer del boticario, la "Señora tentación". El narrador relata sus experiencias con Lula, para dar cuenta del sexo como experiencia humillante, cuya fuente es la realidad registrada erróneamente. La humillación es la vergüenza asumida en la construcción del sexo restringido a la carnalidad, pero también de los estados transitorios del engaño, delatados por el tiempo transcurrido. La cita sensiblera es el acoso al mundo profanado, a la ordinariez cotidiana. Signo

de ello, la "Señora tentación" y su fiesta: pan con paté y bolero. Lula y el Cadillac Verde. La cita como suplantación del mito por la realidad. El ensueño o el recuerdo transgredido. La "Señora tentación" deviene abominable, humillada y humillante: "...la compasión me hizo acercarme y besarla, como se besa la mejilla de un muerto, apenas rozando, con respeto, una ceremoniosa convención. La luz de otro farol iluminó de nuevo su cutis granuloso, hinchado como por un edema, y de nuevo tuve la sensación de que parecería una caricatura de animal" (37). Los granos en la cara de Lula, signos inequívocos de la vergüenza, son forúnculos en el modo de narrar, en el lenguaje. Así, el tránsito es fluido.

LA CAVERNA NEGRA

En los cuentos de Hagel, el sexo no es erotismo. Es pornografía, pero no transita en los circuitos comerciales. Marginada de dicho contexto, la pornografía en los relatos de Hagel se redime. Es ficción literaria, desprovista de pragmatismo, sin halagos al gusto de la masa consumidora. La pornografía como enfermedad puede asumir la forma de la obra producida y agotada en la excitación al lector. Como en la mencionada *Imaginación pornográfica*, el erotismo se cruza con factores sadomasoquistas asumidos en rituales que lo subliman. Así, en Klosowsky o Donoso (*La marquesita de Loria*), por ejemplo, la pornografía es una de las variantes de la degradación sexual. El tema de Hagel es ése y lo resuelve creativa y literariamente.

La sexualidad en la obra de Hagel es una de las facetas del mundo caído, anómalo, psicopático que ofrece. En los ámbitos sordidos, oscuros, violentos, el sexo es instantaneidad, fugacidad. No otorga ningún atisbo trascendente. Es efímero y neurótico. Consumado e inmediatamente consumido, desechado. La mujer y el hombre son sexuales. Están condicionados por el encierro, el egoísmo. La debilidad de sus relaciones, sus vínculos, anula toda integración. Por ello, el sexo se ofrece vacío, como el cáliz en *Las tentaciones de San Antonio*. Desprovisto de erotismo, el sexo es sombrío. Sombra en el

mundo oscuro de los relatos de Hagel. Ensamblado y estructurado en lo impenetrable, está en lo más espeso del bosque. La sombra sexual se concreta en perversión y frustración. Acechante fracaso en la cotidianeidad, oculto en las apariencias de una hipócrita normalidad. Grotesca deformación, el hombre es el objeto del deseo, emblema de la castración.

Cecilia es la ninfómana fracasada. Fingida inocencia y torcida perversión, Cecilia desea ser poseída. Como seductora fracasada, al optar por estrategias usadas, gastadas. Utiliza los estereotipos en un contexto que vive de ellos. Sus deseos no se consuman, porque no es capaz de sobrepasar la vulgaridad, el rito repetido, añejo. Su deseo de posesión se encierra en el materialismo. Su cultura de lugar común, de baratija, termina por aplastarla. Sin posibilidad de satisfacción y menos de redención, terminará como simulacro de vampiresa, parodia de fotonovela, de película barata y psicología revisteril. Signo de esto, la pipa succionada como irónica imagen de la sexualidad de Freud y sus símbolos traducida en lugar común. Reflejo del castrado en la pasión de Cecilia. Pareja roñosa de impotente y mujer fatal, sin condiciones ni talento para ello: "...en cambio ella sí que reaccionaba. Se repantigó en el asiento para que su falda se le recogiera hasta la cintura. Cruzó las piernas. Casi deseó que él fuera perro, aunque fuese un foxterrier. Ese impotente, chupando pipa que cargaba con el tabaco que extraña de un escroto de cuero" (38).

En la literatura hispanoamericana hay una notable evidencia de mujeres fatales. De variada tipología. Calculadoras, inocentes, refinadas o vulgares. Leonor Encina es cómplice del arribismo; dos hermanos odian y matan por una mujer, en *La intrusa*; Arturo Cova es traicionado por Alicia, en la desesperación de su propia vorágine. La madrastra engaña al marido, con el hijastro, en la novela de Vargas Llosa. Como en los tangos de Gardel, son mujeres responsables de todas las desdichas, traiciones, engaños y vergüenzas. En una sociedad calificada de machista, la mujer es saqueadora, "chorra", como la de Discépolo: "...Su silueta fue el anzuelo donde yo me fui a ensartar/Se tragarón vos, 'la viuda' y el 'guerrero', lo que me costó

diez años de paciencia y de yugo..."

Las vampiresas de Hagel convencen porque no son caricaturas, como tampoco se prestan para tipologías. Son vulgares, perturbadoras en su cotidianeidad. Son complejas, pero están hechas de residuo, sobras. Son enajenadas; al asumir su condición, se rebelan. Al hacerlo, atraen la desgracia, o la ejecutan. Están condenadas al mal, al pecado. No redimen nada, ni siquiera a ellas mismas. No son esquemas polarizados, sino manieristas exacerbaciones.

En *Ven mañana* hay una "turnia morena". Margarita Gautier con licencia médica, Mónica es síntesis de la desgracia, de la muerte, del asco. Vampiresa ratonil, parecida a Nosferatu, Mónica languidece en las oscuridades de su cocina, para revivir las desdichas de sus víctimas: una lesbiana, un cura que cuelga la sotana, dos galanes muertos de hambre. Hagel diseña el mito por el camino del esperpento. No lo niega ni lo falsea. En esa estructura, son antimitos, o bien, contra-mitos.

En *Ven mañana* se juega a los realismos. La facultad, los profesores, la inmediatez temporal del relato, son trampas que distorsionan y quiebran dicho realismo. La identificación de la realidad ficticia con otras realidades deviene equívoca. Se nombra un fusilado, pero se desplaza el dato histórico. El "Tucho", Hipómenes Caldera, fue ajusticiado en San Felipe, en el año 1950, cerrando un suceso criminal que conmovió al país. La referencia en *Ven mañana* se resuelve en asincronismo. Al hacerlo, cuestiona la realidad ficticia, para eludir las crónicas, o el relato costumbrista. La inserción de la nota policial, como *ready made*, da cuenta del suicidio de la lesbiana, pero es *Clarín* y en la tarde, nuevo traslado. El contexto literario se depura.

Tertuliano, apologista del cristianismo, escribió en uno de sus tratados sobre el culto a la mujer esa sentencia que define a la "mujer castigada" a llevar en el sexo el recuerdo de la vergüenza, la consecuencia de su rebeldía: "¿Ignoras que eres Eva? La sentencia de Dios subsiste hoy sobre tu sexo" (39). Eva, mujer y sexo, triádica densidad en un debate que no se agota. El sexo es, para Fromm, el fundamento de la primera y más elemental división de la humanidad. Mitología en el

siglo XX entre Canaro y Barthes: "Sus ojos negros robaron mi alma". Imaginería de sombra y saqueo estructurada en las recurrencias de Hagel. Sombra de un poder y sistema injusto, violento por ello, *En los más espesos bosques* y en *Maracaibo*. Enseñanza violentada por la pedagogía del terror, por el miedo al castigo y no al fracaso, en *Maracaibo* el camino de Alvaro, profesor en colegio de alemanes. Probablemente, los códigos privados de Hagel son signos elocuentes en el relato. Más abierto, es el vía crucis de Alvaro, presionado y explotado. Fiel a su vocación, soporta la burla con estoicismo. La blasfemia cristalizada en la frau, con la complicidad del narrador, para que el escarnio sea más lacerante. La frau es la belleza por encargo. Mamarracho de peluquería, error consumado en los sueños de Alvaro, "... escuchó por el pasillo embaldosado el rítmico andar de la Frau seguida de su perra policial. Esta vez acompañado por el llanto de un niño. Se detuvieron frente a la puerta abierta. La frau, la perra y un niño de siete años amarrado con un cordel..." (40). El camino de la cruz sólo puede terminar en el Domingo de Gloria, cuyo único sacramento será la muerte o la locura.

En los más espesos bosques, el amor es posible sólo como negación de sí mismo. La violencia y sexo juntos, pero sobrepasados por el desamor. Hagel reactualiza, en sus mujeres, el juicio de Goody Clover y las hijas de Goodwin. A puntapiés, con mentiras. Haciendo el amor, "como quien hace la guerra", pero con la víbora de los antipoemas, "... ejecutando las contorsiones más difíciles de imaginar..." (41)

LA EPOPEYA DE LOS PACHUCOS

Al intentar explicarse los signos del mexicano contemporáneo, Octavio Paz ha recogido de los pachucos algunos rasgos que le parecen distintivos de la mexicanidad. Lo advierte, en su aire furtivo e inquieto, en lo que llama particular estado y ausencia de espíritu a la vez. En su tendencia al encierro, en su larvada violencia. Al definirlo, enfatiza sus contradicciones, su hibridación, su mestizaje, en evidencia y ocultación, señalando en él su enigma: "Todo es impulso que se niega

a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma. Y el primer enigma es su nombre mismo: 'pachuco', vocablo de incierta filiación, que nada dice y dice todo. Extraña palabra que no tiene significado preciso o que, como todas las creaciones populares, de una pluralidad de significados" (42). Los cuentos de *¡A quemarropa!*, publicados diez años después de *En los más espesos bosques*, están protagonizados y poblados de pachucos. Transcurre una década y vibran, reciclaje, las atmósferas y personajes, obsesiones y situaciones ya estructuradas en relatos del año setenta. Recurriendo al marketing, Hagel debería haber cambiado el nombre de la publicación. Más que *¡A quemarropa!*, el título podría haber oscilado entre *En los más espesos bosques II* y *El regreso de Mónica*. La literatura de Hagel no es asunto de negocios. Los cuentos se parecen porque, como ya es lugar común, el artista hace sólo una obra. Lo ya señalado en relación a *El picadero* y *La copia de yeso*.

¡A quemarropa! es un dicho que proviene de la jerga policial, de las novelas negras, de la crónica roja en la prensa amarilla. *¡A quemarropa!* es un disparo con arma de fuego, a corta distancia del blanco, dirigido al vientre. Por extensión, Hagel la usa, al parecer, para lanzar un conjunto de relatos agresivos a la cara del lector, como quien lanza una bofetada. Algunos personajes y su gracia: Gregorio, camaleónico y farsante, se manda cartas a la pensión donde vive, para provocar a la dueña, a su hija y a otra pensionista, en *Un día tu bruja vendrá*; Ernesto, el "cartucho", delatando a sus compañeros de trabajo en *La catástrofe*; cuatro ninfómanas, contratadas como tales por sus maridos, en *El pueblo*. Un tranquilo oficinista, convertido en despiadado uxoricida, en *El guatero del diablo*. Una novia generosamente entregándose al seductor, al mejor amigo de su novio, en *Después del cine*. Como los de Octavio Paz, son pachucos, pero pachucos "de mierda".

Hagel dispara *¡A quemarropa!*, pero corre el riesgo de fallar, y que le devuelvan el balazo a boca de jarro. El pone las reglas del juego, y hay que jugar con sus reglas.

En *¡A quemarropa!* desaparece todo lirismo; ya no hay esa cierta nostalgia de *En los más espesos bosques*. Todo es presenta-

ción, sin metáforas ni alegorías. El pan es pan y la mierda, mierda. Coprolalia pura. Narradores no en la boca, sino en el hocico del lobo, porque el mundo narrado es animalidad, espontaneidad, *graffiti* literario. Audacia temeraria, al borde de una discreta (*charme*) irresponsabilidad.

Resultados dispares. Cuentos buenos, regulares y malos. Salvo que la idea fuere haber presentado los cuentos ligados con un nexo tan evidente que en su conjunto fueran sólo uno, como en *Los sueños* de Kurosawa, y que los desniveles se explicaran como cadencias rítmicas.

Me adhiero a la primera opción, y daré algunas razones para la calificación que atañe, por razones de espacio, a unos pocos cuentos.

Entre los relatos buenos está *El guatero del diablo*. De partida, por lo ridículo de su nombre.

El diablo con guatero y en las llamas. El guatero, bolsa de agua caliente, en un lugar que arde. Frío en el infierno de fuego. Ridículo y absurdo, el nombre es excelente. El epígrafe no lo es menos: "Decí, por Dios, ¿qué me has dado?...". Sin referencias, para que el lector se dé el trabajo de buscar la cita y, si la conoce, deberá conceptualizarla. "Malevaje", tango de Santos Discépolo, interpretación de Gardel. Reactualización de las tanguerías de *En los más espesos bosques*. Un protagonista patético vencido por el destino, se casa y "se olvida hasta de Gardel" (43). Historia narrada desde distintas perspectivas. Ironía de la vanguardia y la modernidad, de teleserie y pastiche: Manuel se transforma en criminal por las infidelidades de su mujer, cuyo nombre es Solange. Algo así como Ansia de Sol, satisfecha en Jamaica y con el jefe de Manuel. Los narradores, amigos de Manuel, son intrínsecamente cínicos. Con sorna van perfilando a Solange. Los cortes abruptos son la concreción del lenguaje de las cuchilladas en el escenario del crimen. Lacerante y sorprendente, el guatero del diablo es Solange, una mujer caliente. Técnica trascendida, obscuridad conceptualizada en texturas matizadas.

Lamentablemente, no ocurre lo mismo en *Una madeleine no es una marraqueta*. Hagel se entrapa en su técnica. Para salir de ella, pone más técnica, efectismos,

escamoteos. Malos, porque son predecibles. El cuento se salva por el manejo de la humillación, de la crueldad. Algo "*dejá vu*", la intrusión del narrador es forzada. Desprovisto de misterio, no hay sorpresas en el relato. Pretende pasar goles, pero falla. Apela a un profesor de literatura, ya se sabe quién es el profesor, en circuitos reducidos. Apela a la coprolalia y no consigue más que groserías, como las de Fuguet. El empleado de notaría, el profesor y el narrador intruso, son, en definitiva, majaderos. En su totalidad, un cuento pedante y fome.

También se frustra el cuento *Un día tu bruja vendrá*. El efecto del irlandés borracho queda al descubierto con la misma facilidad que las cartas de Cortázar. Los distractores culturales (Rubens, Moreno de Rorn) son detectados de inmediato. Un lector medianamente informado presagia la explicación. La que resulta obvia y ridícula si pretende ser una explicación irónica, redundante o pista falsa. Deleznablemente cursi, el tiro ha salido por la culata.

Retornando a los aciertos, *Delly, ¿qué pasó?* es más literatura, porque al tener un temple relajado, las soluciones no son efectistas. El vagabundo que retorna para generar la posible pérdida de la herencia a los parientes, porque le pertenece, le da un tono desvaidamente trágico. Esta vez, las distintas perspectivas generan matices expeditos y una carga humorística eficiente en el doble juego de la burla y el drama: agridulce. El pragmatismo sexual que se pone en acto, devela fracasos y debilidades. Intereses egoístas, mediocridad. La plenitud orgiástica será invertidamente demoníaca. Las señoras respetables se entregan al pariente vagabundo y heredero, sólo para recibir prebendas miserables. Grotesco y ridículo, el vagabundo es manipulado para hacer el papel del Don Juan de pacotilla, para ser usado y desechado, entre la pesadilla y la locura, espejo de una microsociedad insana. La insuficiencia mental asumida, entre el martirio de lo irracional, hasta el abandono en la literatura, se ilumina fugazmente, vida y muerte a la vez: "En las gradas que conducían a las amplias puertas de la Intendencia, estaba el caballero gris perla, el aroma de su puro impregnó el auto. A su lado estaban mis primos. Miraron el auto, me vieron pero no les interesé.

La tierra, las mujeres buenas mozas y el vino generoso eran de ellos. El final no fue de Delly, ni mío tampoco" (44). Herencia robada, esposas vendidas, dignidad aplastada. Se desliza otra referencia: pronunciamiento militar en nuestro país. Hagel no ha incurrido en pachucadas.

El buen nivel se mantiene en *¿Qué me dice, Amanda?* y en *La catástrofe*. El primero tiene un formato llamativo. Entre monólogo, carta, divagación. Amanda es la destinataria (referencia). Una vez puntualizada su condición es doblemente violentada: entre la imprecación y profanación de su intimidad, y la imposición de una toma de conciencia de su abandono. Así, pierde el mandato, deja de ser amada. Se estrecha la distancia, para proponer la duplicidad desintegradora: Amanda-Amada-Ama, desechada y abandonada por el amante-amado. El tono del relato, entre frío y cínico, anula la confidencia y el testimonio de lo profanado, para ser un "hábil interrogatorio", de cuartel policial: sólo uno habla, el que pregunta. Amada se convierte en acusada. La certificación de su abandono, como evidencia es condenada a traicionar sus recuerdos, a despojarse de la ternura, a vivir en la existencia de la soledad.

El reciclaje de dos cuentos de *En los más espesos bosques* es eje de significación en la horizontal con *Después del cine*, en *IA quemarropa!*: sincronía y diacronía. Deslizamiento sutil de la teoría literaria como signo que se propone y autodestruye; o la concisión de los fragmentos y las referencias a otros textos que anulan el tiempo objetivo. Atemporalidad como principio que reafirma la conciencia de la pérdida de la totalidad, de la trascendencia artificiosa.

¿Qué pasó, Amanda? es la disolución de las dos culturas. Las expresiones altas (hipercultura) se entrelazan en las expresiones culturales asentadas en el pueblo. *Blow up* y Antonioni; Cortázar y *Las babas del diablo*. Realidad y fotografía, apariencia e ilusión.

Desde el momento en que Amanda se deshace del pasado, de sus recuerdos, salta una canción de Víctor Jara, "Te recuerdo, Amanda". Se dice en el relato: "¿Se acuerda, Amanda?". En Jara: "Te recuerdo, Amanda". Los recuerdos invocados son la lluvia en el pelo, la calle mojada, la fábrica, la vida en cinco minutos, Manuel y la pérdi-

da de éste. La Amanda de Jara no es abandonada. Manuel vivirá en sus recuerdos. Cinco minutos, una vida. Un instante, una vida en ambos, sólo que en Hagel, Amanda abandonada deberá llevar las máscaras del odio: "¿Se acuerda, Amanda?... ¡Va a salir a la calle, Amanda! La lluvia le moja el pelo..." (45). Ilusión y realidad. Azar objetivo. Quizás, casualidad.

En *La catástrofe*, la "santa sangre" es la "santa leche". Sangre láctea y leche seminal, como semen sangriento. Letanía de fanático y lamento de castración: Ernesto, el protagonista, "era el rigor hecho palabra. Flaco, ojeroso, vestido con ese gris oscuro que se confunde con el negro, pronunciaba un discurso sobre el pecado modulando como si algo le doliera dentro de la boca" (46). Ernesto representa, literalmente, la suciedad. Huele mal, pero hace las cosas limpiamente. Engendro de beatería y vieja de pensión, Ernesto es prisionero de la Iglesia y la oficina, le repugnan las mujeres. Su obsesión es el pecado, pero en los otros. Paja en el ojo ajeno. Desprovisto de afecto, se autoinfiere la satisfacción onanista, sádica y masturbatoria. De ahí, las tonalidades grotescas de su tardía e irreparable iniciación sexual: "Las cucharadas de leche dulce, suave, lo estremecieron voluptuosamente, paladeándolas voluptuosamente, paladeándolas una tras otra, respirando su aroma sintió aquella leche deliciosa en todo su cuerpo. Se entregó totalmente a esa mano sabia y abrió los ojos. Vio un rostro que lo miraba cariñosamente y se fue en semen entre esos dedos piadosos..." (47). Víctima y victimario de sus compañeros de oficina, Ernesto sobrevive a la confabulación. En el accidente, no se "va en sangre", sino en el semen de su lascivia, en las manos de las prostitutas contratadas como voluntarias de hospital y enfermeras. Pachuco maloliente, engañado por otros pachucos menos podridos, Ernesto es como las Mónicas, la Graciela, Lula, Cecilia, la frau. Sabandijas en el territorio del buitre y de la hiena. Fatuos espejos. Torturados y vencidos. Máscaras como las de Ensor. Con el silencio de Dios, no evidencia en el sexo sino vacío en el alma. Sustancia de sueños y sentido de actos: sociedad en tránsito, "tema de nuestro tiempo".

Couve y Hagel poseen una particular

mirada. Si fueran personajes de Camilo José Cela, en *La colmena*, sus miradas serían inversas. Algo así como: "La mañana sube, poco a poco, trepando como gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando casi con mimo, sobre

los mirares recién despiertos, esos mirares que *jamás* (*siempre*) descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones..." (48). El "jamás" de esos mirares recién despiertos es "siempre", en Adolfo Couve y Jaime Hagel. ¡Vale!

NOTAS

1. Machado, Antonio, "De un cancionero apócrifo", en *Poesías completas*, Espasa Calpe; Madrid, 1984.
2. Hernández, Miguel, "Nanas de la cebolla", en *Cancionero y romancero de ausencias*.
3. Borges, Jorge Luis, "Las ruinas circulares" en *El Aleph*, Alianza Editorial, Barcelona, pág. 57.
4. Couve, Adolfo, *El picadero*, Colón y Prat, Stgo. de Chile, 1988, pág. 32.
5. *Eclesiastés* 2, 11-12.
6. Valente, Ignacio, reproducido en Couve, A., op. cit., pág. 17.
7. *Ibidem*.
8. Cf. Paz, Octavio, *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
9. Couve, A., op. cit. pág. 17.
10. *Ibidem*, pág. 33.
11. *Ibidem*, pág. 35.
12. *Ibidem*, pág. 23.
13. *Ibidem*, pág. 18.
14. *Ibidem*, pág. 23
15. *Ibidem*, pág. 30
16. *Ibidem*, pág. 17
17. *Ibidem*, pág. 114
18. *Ibidem*, pág.114
19. Paz, O., "Nocturno de San Ildefonso", en *Vuelta*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
20. Couve, A., op. cit., pág. 70.
21. *Mateo* 2, 18-19.
22. Couve, A., "La copia de yeso", *El pasaje*, Planeta, Stgo. de Chile, 1989, p. 125.
23. *Ibidem*, pág. 140.
24. *Ibidem*, pág. 133.
25. Paz, O., *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
26. Parra, Nicanor, *Poemas y Antipoemas*, Nascimento, Stgo. de Chile, 1954.
27. Paz, O., "Ruptura y Convergencia", en *La otra voz*, pág. 68.
28. Vargas Llosa, Mario, *Cultura de la libertad, libertad de la Cultura*, Fundación Frei, Stgo. de Chile, 1985.
29. Hagel Echeñique, Jaime, *En los más espesos bosques*, Nueva Universidad, Stgo. de Chile, 1980, pág. 14.
30. *Ibidem*, pág. 15.
31. Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969.
32. Cf. Millas, Jorge, "La máscara filosófica de la violencia" en Millas, Jorge y Otero, Edison, *La violencia y sus máscaras*. Aconcagua, Stgo. de Chile, 1976.
33. Alegría, Fernando, *Las fronteras del realismo*, Zig-Zag, Stgo. de Chile, 1962, pág. 11.
34. Sábato, Ernesto, *Tango*, Losada, Buenos Aires, Argentina, 1963.
35. *Ibidem*, pág. 17.

36. Hagel E., J., "La cita", en op. cit., pág., 26.
37. Ibidem, pág. 67.
38. Ibidem, pág. 67.
39. Tertuliano, "De culto femina" en Tzvetan Todorov, *A Structural Approach to a Literary Genre*, Case Western Reserve University Press, 1973.
40. Hagel E., J., "Maracaibo", en op. cit., pág. 40.
41. Parra, N., "La víbora", en op. cit.
42. Cfr. Paz, O., "El laberinto de la soledad", en op. cit., pág. 13.
43. Hagel E., J., "El guatero del diablo" en *¡A quemarropa!*, Travesía, Stgo. de Chile, 1990.
44. Hagel E., J., "Delly, qué pasó", en op. cit., pág. 97.
45. Hagel, E., J., "Qué me dice, Amanda", en op. cit., pág. 33.
46. Hagel, E., J., "La catástrofe", en op. cit., pág., 57.
47. Ibidem, pág. 60.
48. Cela, Camilo José, *La Colmena*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989, p. 254.

Nota:

Los subtítulos "La insoportable vanidad del ser" y "La rebelión de los pachucos", son variantes de las novelas de M. Kundera y de B. Traven, "La insoportable levedad del ser" y "La rebelión de los colgados", respectivamente.

Los restantes, tal como se indican, provienen de:

- La sombra alargada, W. Locke
- Millones para un engendro, J. Foilles
- Velando en la noche, A.J. Cronin.
- Puertas abiertas, L. Sciascia.
- La máscara de carne, M. van der Meersch
- Vueltas al tiempo, A. Miller
- Los ojos de los enterrados, M. A. Asturias
- Cada hombre en su noche, J. Green
- Los museos abandonados, A.J. Cronin
- Confidencias a gritos, R. Foleh
- El círculo de Familia, A. Maurois
- Reflejos en el bosque, R. Akutagawa
- Los perros del paraíso, A. Posse
- Ascenso al infierno, E. Greeley
- Pájaros del crepúsculo, H. Maksubara
- La caverna negra, M. Duras

Las obras señaladas están en directa relación con los temas cuyos subtítulos encabezan. Se sugieren como una "especie" de bibliografía.

