

OÍR SU VOZ: ¿NOVELA SOCIAL O REALISMO TRANSLÚCIDO?*

Roberto Hozven

P. Universidad Católica de Chile

PREÁMBULO

La “novela social”, sinónimo de “protesta social” –sabemos– es la novela de denuncia política de un orden social clasista que exalta proyectos políticos de izquierda, reivindicaciones de clase, luchas populares y esperanzas revolucionarias, dentro del contexto espacial y temporal de una crítica del imperialismo capitalista, en un sentido leninista. En América Latina, prioritariamente, esta novela se escribe desde 1930 a 1940 –según John Beverly¹– o, más laxamente, desde 1858 a su desaparición en el continente americano, en la década de 1970, por el surgimiento de las dictaduras militares de derecha –según Evelio Echevarría².

* Artículo elaborado dentro del proyecto de investigación FONDECYT N° 1980789.

¹ Cf. John Beverly, “El Tungsteno de Vallejo: hacia una reivindicación de la ‘novela social’”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 29, año XV (1er. semestre de 1989): 167.

² Cf. Evelio Echevarría. “La novela chilena de protesta social. Hitos y clasificaciones (1931/1973)”, *Literatura chilena, Creación y crítica* 31 (enero-marzo 1985): 15-17. Echevarría proyecta el origen de la novela política a *Amalia*, del argentino José Mármol (y no de Esteban Echeverría, como equivoca), la que describe y ataca la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Es comprensible esta extensión del paradigma de la novela social a la novela política, hasta 1858, cuando se la entiende dentro de la función ancilar general que ha cumplido la literatura, en relación con la política, para la conformación de las naciones hispanoamericanas. No es aceptable esta prolongación del realismo social, hasta 1858, dentro de un registro estrictamente ideológico y político. La comprensión del mundo narrativo como expresión de clase, la interpretación de su realidad desde un punto de vista marxista, *no pueden encontrarse* dentro de los principios liberales que animaban el proyecto romántico social de José Mármol.

En Hispanoamérica, según el espacio y sus temas narrativos, la novela social ha sido conocida bajo distintos nombres; enumero solo los más conocidos: novela *indigenista* (*Raza de bronce*, 1919, del boliviano Alcides Arguedas; *Huasipungo*, 1934, del ecuatoriano Jorge Icaza; *El mundo es ancho y ajeno*, 1941, del peruano Ciro Alegría); novela *tropical* (*La vorágine*, 1924, del colombiano José Eustasio Rivera) o novela del *llano* (*Doña Bárbara*, 1929, del venezolano Rómulo Gallegos), novela del *proletariado* (*La sangre y la esperanza*, 1943, e *Hijo del salitre*, 1952, de los chilenos Nicomedes Guzmán y Volodia Teitelboim, respectivamente), la novela *política* (*Amalia*, 1858, del argentino José Mármol; *La novela de un perseguido*, 1931, del chileno Alberto Romero, entre otras) y, finalmente, el gran ciclo de la *novela de la Revolución Mexicana* (*Los de abajo*, 1916 y *La sombra del caudillo*, 1930, respectivamente, de los mexicanos Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, entre muchas otras).

Dentro de su clasificación generacional de la narrativa hispanoamericana, Cedomil Goic ubica la “novela social” en la segunda generación del período superrealista. Escribe Goic:

“esta generación se desenvuelve como generación polémica de fuerte concepción político social de la literatura... reanuda el lazo roto con el Mundonovismo [es decir, con novelas como *La vorágine* y *Doña Bárbara*] al afirmar un nacionalismo literario extremadamente combativo. La norma vigente en el período de su dominación literaria es conocida como Neorrealismo”. “En Chile, el neorrealismo llevó las características del ‘realismo social’”³.

Hoy día, considerando retrospectivamente las novelas escritas por las “nuevas generaciones” en Chile⁴, la impugnación anticolonialista que animaba a la novela social se ha desplazado y, por decir lo menos, complejizado. El desplazamiento ha ido desde un énfasis en la perspectiva política, como vía prioritaria (si no única) para resolver los problemas económicosociales sobre el plano de la lucha de clases, a un

³ Cf. su *Historia de la novela hispanoamericana*. (Valparaíso, Chile: Eds. Universitarias de Valparaíso, 1972): 217.

⁴ Según Rodrigo Cánovas, conforman las “nuevas generaciones” “los escritores [chilenos] nacidos entre 1950 y 1964, agregando algunos nacidos en fechas fronterizas” (9). “Hoy ya se puede hablar naturalmente sobre los nuevos novelistas chilenos—incluidos en una generación literaria emergente—, que han escrito novelas de calidad literaria no despreciable, son leídos atentamente y tienen cierta figuración pública, contando, en el presente, con un respaldo editorial aceptable” (15). Cf. su *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. (Santiago: Eds. Universidad Católica de Chile, 1997).

énfasis en “la política del deseo”⁵. Por “política del deseo”, Guattari entiende el acto de compenetrarse con “la energía deseante real de las masas” para liberarla de los “prejuicios de la moral burguesa y de sus actitudes represivas con respecto al deseo”. Se trata de defender al deseo en los diversos objetos en que pueda encarnarse (sociales, sexuales, usualmente los más conflictivos; subliminales, etc.) y en los diversos frentes donde requiera ser liberado: desde los macroscópicos (clases, grupos profesionales u otras hegemonías represivas) hasta los microscópicos (en el seno del hogar, del entorno familiar, del lugar de estudio o de esparcimiento). La defensa de una realización multidimensional del deseo, en su macro- y microscopía de realizaciones y lugares posibles, más acá y más allá de la lucha social, hace más compleja la narrativa de las nuevas generaciones.

Creo que el proyecto político y narratológico propuesto por la novela social de José E. Rivera, Rómulo Gallegos, Nicomedes Guzmán, entre otros, hoy día, está agotado. En cambio, una novela que sí surgió de las nuevas generaciones chilenas es una novela realista, de crítica social y de más compleja autoconciencia discursiva, que acertó “con una veta literaria llena de posibilidades inéditas: la de una picaresca del dinero en el Chile de la dictadura, de los Chicago Boys y del monetarismo”⁶.

OÍR SU VOZ⁷: ASUNTO Y PARATEXTO

Oír su voz, 1992, del chileno Arturo Fontaine Talavera (nacido en 1952), es la novela representativa de esta “picaresca del dinero” y constituye una “pintura magnífica de la acelerada transformación del Chile de los 80 en todas sus pintas”⁸.

Oír su voz es una novela que “no le hurta el cuerpo a las realidades del poder”⁹. Describe “el auge, desplome y resurgimiento de los grupos empresariales de los años 80”¹⁰ a través del análisis de sus gestiones financieras desde el fino reticulado

⁵ La expresión proviene de Félix Guattari, “Psychanalyse et politique” en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Politique et Psychanalyse*. Alençon: Des mots perdus éd., 1977.

⁶ Escribe Jorge Edwards, comentando la novela *Oír su voz*, en su reseña “Novelas impuras”, *La Segunda*, 4/IX-92.

⁷ Arturo Fontaine Talavera. *Oír su voz*. (Buenos Aires/Santiago: Editorial Planeta, 1992). 444 p.

⁸ Escribe David Gallagher comentando esta novela. Cf. su “Creating a New Chile,” *Time Literary Supplement*, 9 de julio de 1993: 24.

⁹ Escribe Antonio Avaria comentando esta novela. Cf. su “Aparición de un novelista,” *Reseña*, 1994.

¹⁰ Escribe Camilo Marks cuando comenta *Oír su voz*. Cf. su “La voz del año,” *La Epoca, Suplemento Literatura y Libros* 247, 3 de enero de 1993.

de la cultura. Lo primero que resalta es la tensión entre modernización económica acelerada y tradición político-social retardataria; esta última no crea una homogeneidad social estable que colabore, y no obstaculice, el definitivo despegue de la primera. El neoliberalismo económico del mundo empresarial, con su “rudeza y celo mesiánicos”, contrasta con las restricciones sociales y políticas que coartan las libertades civiles e imaginativo-económicas de una elite todavía demasiado subordinada a la hipocresía moral ambiente.

En términos generales, el mundo social de esta novela está tensionado por varias oposiciones: (a) erosión de la cultura tradicional, y modos de vida anteriores al golpe militar de 1973, frente a los modos de vida surgidos durante la dictadura, los cuales ahogan con expectativas (de bienes, de consumo y de poder) cuyo cumplimiento y obtención no gratifican; (b) “mundo disparado a espacios desconocidos, a escaramuzas sin escrúpulos, a un lenguaje desposeído de la menor piedad, todo lo contrario de lo que el lector criollo escuchó y aprendió en el hogar, en la escuela y en la iglesia católica”¹¹; (c) dentro de las creencias: oposición entre un catolicismo vivido “a la chilena” (es decir “blando” en el nivel de los contenidos y prácticas) y una globalización dinámica de la trivialidad, promovida masivamente por una cultura de masas de ascendencia norteamericana, que concluye siendo vivida como una trascendencia espúrea; (d) dentro de las pasiones: oposición complementaria entre una pasión amorosa vivida en el escenario del poder y una pasión por el poder vivida a la manera de los conflictos amorosos.

Estos contrastes son narrados de modo irónico; sin embargo —observa Pinedo¹²—, en Chile, la presión social para efectuar una lectura estamental es tan urgente que la visión irónica se diluye ante la carga espesa de representaciones sociales que sobredeterminan el linaje de los autores. El linaje, por el peso de su *hors texte*, orienta una lectura interesada de la novela, haciendo que sea leída de un modo más apelativo y documental que propiamente ficticio. En otras palabras, la novela es leída antes por su “afuera” situacional que por su “adentro” textual: la situación biográfica puede más que el texto¹³.

¹¹ Observa Mercedes Valdivieso, “Otra de las lecturas de *Oír su voz*”. *Mensaje* 414, vol. XLI (noviembre 1992): 556.

¹² Javier Pinedo. “El jurado no oyó”. *La Epoca, Literatura & Libros*, 15/08/93.

¹³ “Mi temor, entonces, es que *Oír su voz* sea leída como una novela del gobierno militar y su autor visto, por exponerlo, como un adherente de ese mundo, punto que no resiste ningún análisis...” Más aún, el propósito de Fontaine es justamente el contrario [que el de gratificarse con la descripción de su mundo]: denunciar la vida, el marco ideológico, la moral y la cotidianidad de ese entonces...” Pinedo. *loc. cit.*

Antes de continuar se impone un desvío sicionarratológico. Gérard Genette, el conocido narratólogo francés, llama *paratexto* a la vía de acceso al texto. Define a esta vía de acceso como una zona indecisa entre un adentro y un afuera, donde se mezclan los códigos sociales que rigen el “afuera” del texto con los códigos productores que regulan su “dentro”. Esta mezcla –observa con pertinencia Genette– implica y significa siempre una *transacción* donde se deciden las estrategias y protocolos de recibimiento por los que se acogerá al texto en sociedad¹⁴. Luego –parafraseando a Genette–, el “estreno en sociedad” de cualquier texto se realizará de modo preacondicionado. A la lectura de todo texto se anticipa siempre una prelectura, hecha con premeditación y alevosía, que los aliados o enemigos del autor (o de su contexto antropológico)¹⁵ harán de su texto en función del paratexto externo.

Ahora bien, en Chile –según nos lo hace ver irónicamente Jorge Edwards al comienzo de la nota citada–, la recepción paratextual externa que preacondiciona la lectura de las elites (especialmente cuando su autor pertenece a su círculo) es primero estamental; pueril enseguida y, para terminar, destructiva. Fue la recepción que la elite hizo de Huidobro, Edwards Bello u Orrego Luco: “¿¡Cómo Vicentito, Juancho o Luchito pueden ser escritores!?” Así le ocurrió a él –confidencia Edwards– y así la elite se lo pregunta hoy día con respecto a Artur[it]o Fontaine Talavera. Una de las causas –concluye Edwards– es que “somos maestros consumados en el arte de la demolición” y no –como los franceses– en el de la “mise en valeur”. Aquí, como en uno de los estudios freudianos, lo “familiar” puede retornar dentro del paradigma de lo siniestro.

¹⁴ Cf. Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Editions du Seuil, 1987): 7-8. Genette comienza su libro dando la definición amplia de paratexto que parafraseé: éste resulta de las transacciones que se anudan entre las estrategias del “afuera” del texto con las de su “adentro”. Pero, a continuación, Genette se restringe de modo exclusivo al estudio de los procedimientos paratextuales internos (títulos, dedicatorias, epígrafes, etc.) prescindiendo de los externos. Su especialidad en narratología no le permitió dar el paso interdisciplinario al que nos han acostumbrado otros de sus grandes colegas (pienso en Barthes, de Certeau o Kristeva, para mencionar a solo tres). Nos falta, entonces, un estudio profundo de protocolos de lectura que nos permitan identificar y describir el juego de las fuerzas paratextuales externas, especialmente para dar cuenta de nuestras obras literarias, las latinoamericanas.

¹⁵ Bajo este adjetivo, “antropológico”, subsumo todos los niveles e intereses de lectura que puedan (o no) intervenir en nuestras “afinidades electivas”, de simpatía o de diferencia, con los textos: estéticas, ideológicas, sociales, políticas, etc.

LOS DESQUITES DE *OÍR SU VOZ*

Antonio Avaria y Mercedes Valdivieso observaban que el lenguaje procaz en que se hacen los negocios en *Oír su voz*, no es el mismo lenguaje que con el que hablamos en familia, en sociedad o a Dios. La ferocidad del lenguaje de los negocios ¿cumple acaso una función de desquite, de liberación, frente a la represión de nuestro medio ambiente? El descomedimiento y el descaro lingüístico son las maneras discontinuas con que se busca descomprimir una presión permanente que no puede impugnarse, una atmósfera familiar sofocante y morbosa. Detrás del insulto, de la “salida de madre”, late la esperanza utópica de cambiar la situación intoxicante al momento anterior de su despecho; pero, por supuesto, lo único que se hace es ahondar todavía más el abismo de la diferencia.

En su interesante reseña sobre esta novela, Gustavo Jiménez F. observa estas “salidas de madre” y las considera el primer “error imperdonable” en que incurre *Oír su voz* con respecto a nuestro medio:

“novela entretenida en un país donde cierta crítica funda su juicio en la exactitud de los tonos grises... en la administración de la mediocridad o intrascendencia, la novela *entretiene y tensa al lector en múltiples interrogantes*”¹⁶ [yo subrayo].

Por medio del subrayado destaco la función que —creo— cumplen la entretención y la tensión con respecto a su medio: ambas procuran descomprimir la presión social, la censura política y el sofoco moral impuesto por la dictadura. Lo que Gallagher llamaba los “hipócritas valores convencionales del *Ancien régime*” que, como un smog moral, aplastan con el peso de sus atmósferas las interacciones cotidianas.

Armando Uribe observa recientemente, a siete años de la publicación de *Oír su voz*, que esta novela histórica está viva porque, gracias al poder de su ficción, rescata una dimensión humana y social que la historia tradicional o el periódico no registran ni fijan: “las conversaciones de sobremesa y los rumores que corren por las esquinas”¹⁷. Esta puntualización poética de Uribe es capital. “Hablamos con la boca, pero conversamos con el cuerpo”—escribió Roland Barthes. La historia tradicional no retiene las creencias huidizas ni los sueños secretos que se encarnan en nuestros movimientos y hablan por nuestro “tics” y gestos corporales. Finge ignorar que son estas creencias encarnadas las que intervienen y deciden el curso de las ideas y acciones racionales registradas y estudiadas por la historia, sea la coyuntural, la de

¹⁶ Gustavo Jiménez F. *Oír su voz*. *La Epoca*, 8/XI/92.

¹⁷ Armando Uribe. “El destino de los niños de Fontaine”. *El Mercurio, Artes y Letras*, 15/8/99.

larga duración o la de las mentalidades. Sin estas creencias minúsculas no hay grandes ideas; sin los sueños y anhelos comprimidos de nuestras fantasías no hay eventos dignos de recuerdo para los anales.

Carlos Iturra –con justicia, me parece– llama a estos eventos humanos mínimos los “instantes significativos”, y nos dice que *Oír su voz* los registra de modo “caleidoscópico”¹⁸: desde sus manifestaciones más íntimas (en sus ansias secretas, en sus placeres cómplices, en sus manías morbosas) hasta desplegar con ellos el “amplio fresco de la sociedad chilena durante la época crucial del régimen militar” –según Pinedo. Fresco, sí, pero vanguardista –agreguemos.

La noción de “fresco”, –¡palabra tan decimonónica!– adjudicada a *Oír su voz*, no se corresponde –yo creo– con el de la novela realista de Balzac, de Blest Gana o de Orrego Luco¹⁹. Desde el siglo 19 a hoy en día, la concepción de realidad novelesca ha cambiado en la misma proporción en que lo ha hecho la física, al evolucionar desde la teoría gravitacional de Newton a la teoría de la relatividad de Einstein, en su apreciación del espacio, del tiempo y de la materia. La palabra “fresco”, aplicada a *Oír su voz* o a cualquiera escritura realista contemporánea, implica dar cuenta del mundo social como una realidad *a la vez* visible e invisible, racional e irracional, cotidiana y onírica. Los objetos narrados configuran “frescos” de la realidad social tanto por su aparente correspondencia con los referentes materiales como por la energía con que nos hacen vislumbrar relaciones inéditas con respecto a esos mismos referentes. Mientras el “fresco” de hoy enfatiza la “diferencia” con respecto a lo imitado, descubriéndonos nuevas categorías perceptivas e imaginativas en el seno de lo real, el fresco de ayer se definía más por su semejanza con el eventual referente que presuponia imitar.

Hoy día, después de la enseñanza de las vanguardias y del psicoanálisis freudiano, sabemos que ambos niegan la supuesta naturaleza y naturalidad del mundo de las sustancias. Esta negación comienza haciéndonos ver las maneras por las cuales la función simbólica, histórica e inconsciente transforma esas sustancias mediante un sistema reglado entre el azar y la necesidad. Las vanguardias, como el inconsciente, desfiguran los contenidos y los objetos mismos que conocemos. Para reconocerlos de verdad, debemos interrogar el sentido de sus deformaciones, tanto en la carnadura de sus mensajes como en las relaciones transpuestas que asumen con el

¹⁸ Ver su reseña de *Oír su voz*, “Socrática, Presocrática, Posmo...”, en *El País. Crónica Literaria*, 19-25 de noviembre 1992: 9.

¹⁹ Ignacio Valente cree lo contrario. Para él, *Oír su voz* se caracteriza por su verismo plano, común y *tal cual*; limítrofe con el naturalismo y el documentalismo convencional (Cf. su “Una larga novela frustrada,” *Revista de Libros, El Mercurio*, 30/ 8/ 1992). Por lo que se ve, no todo ha sido “miel sobre hojuelas” para *Oír su voz*. ¡Al lector la tarea de hacerse su propia lectura!

hors texte. Es a lo que nos invita Pinedo, en general, cuando nos pide que leamos los múltiples niveles de la novela de modo *entretajido* y, en particular, cuando nos ejemplifica su lectura irónica haciéndonos ver el patetismo *desplazado* del matrimonio. Por ejemplo, el de aquel que, arrodillado a los pies de su lecho, ¡reza por un instante de pasión para cumplir sus deberes conyugales! Ensayemos, entonces, una lectura vanguardista de *Oír su voz*, respondiendo a la invitación de Pinedo.

LA VOZ CIFRADA DE LA PINTURA

Los pintores amados por las elites les ordenan su espacio visual, psíquica y culturalmente, dentro y fuera de sus casas –nos dice *Oír su voz*. Este ordenamiento no se vive sin contradicciones; es más, se diversifica en cada conciencia por efecto, a veces, de sus yuxtaposiciones antitéticas. Sea el caso, por ejemplo, de los tres pintores que *Oír su voz* contrapone con respecto a la vestimenta y mirada infantil.

“No constituyó ninguna sorpresa para Pelayo el encontrarse con criaturas vestidas como las de Romney y Gainsborough. Lindos niños tiernos... y sin embargo, los niños de Mempo y Elenita, pese a sus pantalones hasta media pierna con un botón a la altura de la pantorrilla y calcetines con rombos, lo miran más a lo Goya que a lo Romney” (188).

Gainsborough y Romney son los pintores donde se encontró y se reconoció la gran burguesía francesa e inglesa de la segunda mitad del 18. Allí están los lores con sus hermosas damas en sus grandes mansiones rurales (Gainsborough) y urbanas (Romney), rodeados de su servidumbre menuda y mayor (preceptores, curas, médicos, mayordomos, etc.), enfundados en sus trajes jerárquicos y heráldicos. Lo más impresionante en estos cuadros es el aura aristocrática que satura a estos personajes: dioses socializados que irradian magnificencia y hermosura, hecha de sublimidad y de distancia olímpica. Su distancia es la de una perfección que está de paso, por eso sus hermosas damas miran como diosas que no creen en su felicidad terrena. Ansían volver a la perfección empírea de donde fueran tomadas prestadas por Gainsborough para embellecer esos entornos elitistas. Esta sublimidad fue la que Mempo (Julian Sorel chileno, hijo de Martín Rivas) se propuso alcanzar, *como fuera*, cuando entró por primera vez a la casa de Pelayo. Esta sublimidad es la que viste a su progenie. Goya, en cambio, con sus retratos, *Pinturas negras* y *Disparates* –aludidos en el texto–, terremotea todo lo anterior. Sus rostros y figuras esperpénticas exploran visualmente “el otro lado” de esa distancia seductora, revelan los horrores morales, sociales, económicos y políticos que habitan esa sublimidad. Desenmascaran la nostalgia de la perfección en la humanidad de su grotesca proximidad. Estos esperpentos goyescos nos hacen preguntarnos ¿es una pesadilla lo que veo? o ¿la pesadilla me revela la verdadera identidad de lo visible? Esta es la voz indecible que el narrador

escucha en la mirada de los niños de Mempo, el destino de los hombres en que ellos se convertirán. Es una de las oportunidades de la novela en que la voz (“... su voz”) se torna visible, ésta es su oportunidad culta; otra oportunidad, la masiva, es la imagen muda, efectista, con que termina la novela: Adelaida, grotescamente embarazada (porque lo oculta, porque no lo desea, porque sabe que es un “embarazo cadena”, embarazo impuesto por León para conservarla “a toda costa a su lado”), asida al pasamanos del metro que se la lleva... (444) y que el narrador no escucha porque la novela termina.

LAS DOS CARAS DE UN MISMO DESEO

Oír su voz nos susurra en la oreja una fantasía atrevida: “entrar al mundo íntimo del poder político y económico de este país” (Camilo Marks) de la mano de nuestro voyerismo. El adulterio novelesco de Pelayo y Adelaida (“de los que mandan”—Armando Uribe) es, en verdad, el nuestro (de los que obedecemos) con el mundo vedado, glamoroso y, a la vez, siniestro de las gestiones políticas, empresariales, burocráticas y militares que ocurren por encima de nuestras cabezas. Gestiones del gran capital financiero que hicieron, deshicieron y rehicieron la economía, las costumbres, los valores y la vida cotidiana del Chile de los 80. Gestiones que serían muy similares a las que ocurren en el Chile de hoy, si compartimos la tesis “transformista” de Tomás Moulian²⁰.

El erotismo, en esta novela, no es así tanto una “pasión de amor” o un “amor sensual exacerbado”, como una vía de acceso, de control y de asentamiento imaginativo en lo huidizo del deseo. Deseo de explorar otros modos de existencia que los del yo registrado por el carné de identidad. Para Pelayo, por ejemplo, el erotismo es asomarse al ser “pantanosos” que se es, pero también eventual descubrimiento del ser feliz en que se podría devenir, encarnado sobre todo “en la herida de Afrodita” (424), es decir, en el deseo de conservar sus deseos siempre insatisfechos. De alguna manera, este deseo insatisfecho del narrador protagonista se identifica con el de la novela, es decir, con el deseo inquieto que los lectores establecen con la novela.

²⁰ A saber: “la sobrevivencia del neocapitalismo de Pinochet en la democracia actual” (47). “Llamo ‘transformismo’ a las operaciones que en el Chile actual se realizan para asegurar la reproducción de la ‘infraestructura’ creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas ‘superestructuras’ de entonces. El ‘transformismo’ consiste en una alucinante operación de perpetuación que se realizó a través del cambio de Estado” (145). Cf. Tomás Moulian. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Universidad Arcis, 1997. 386p.

Para el empresario Aliro Toro, en cambio, uno de los modos por los que asume lo huidizo del deseo es construir

“una máquina que filtre el tiempo desde el futuro al presente” (37). “Porque su genio financiero ¿qué era sino una sorprendente aptitud para imaginar imprevistas combinatorias de plazos?”

Desear es imaginar lo inconcebible, nuevas formas de temblor y de emoción, que tanto los proporciona la erótica de las operaciones financieras como la de los cuerpos. Por esto, a Fontaine NO se le pasa la mano —como cree Camilo Marks— “cuando describe el grandioso amor de sus protagonistas con términos tales como ‘un subproducto de la exitosa actividad empresarial de León’ o ‘un costo más que absorbía el sistema’...”. Lo que ocurre es que aquí, como en Freud, una misma libido activa esos sistemas interconectados que son el erotismo y las finanzas.

Desear, para estos personajes, es transformar el ser que son en el conocimiento palpitante del que serán, porque su presente resulta de lo que hacen ahora como del futuro en que se están soñando aquí y ahora. Nosotros, los lectores, encarnamos morbosamente este imaginar circulando por los distintos “panneaux” interconectados de este amplio fresco novelesco subliminal.

Los circuitos emblemáticos del adulterio en *Oír su voz* son tres: uno va de Pelayo a Adelaida, un segundo va de Aliro Toro a la máquina financiera y el tercero es el de los lectores: nuestra mórbida complicidad con su mundo glamoroso y siniestro. Los tres cumplen sus batallas de amor en los campos de pluma de los despachos bancarios, oficinas ministeriales, agencias de bolsa, casas familiares, playas de moda y hoteles galantes.

LA RISA DE UN VAMPIRO: UN ACTO PREDATORIO

“Era una risa de chiquillo, extraña en él, tan solemne y grave. Una risa que acompañaba con una mirada aceitosa, blandengue, y desposeída. Así era como despertaba en sus seguidores esa rara combinación de lástima, afecto y obediente lealtad. Porque en esa mirada directa primero, y temblorosa después, había un hambre, una súplica parecida a la del amor pero que no buscaba otra cosa, en verdad, que experimentar la voluptuosidad del dominio; que descubrir e ir sintiendo cómo y por qué inesperados caminos y atajos otro hombre pide, quiere ser sojuzgado, a veces, a pesar suyo y se entrega para asumir su vida tal como es ella en la mente del otro...” (118).

El realismo de este párrafo cubre varias realidades.

La descripción que se nos propone es sinestésica: el oído encarna el desamparo que el ojo ve, pero con el que no se apiada. Un desamparo que evoca la figura del oxímoron porque “esa mirada temblorosa... no buscaba otra cosa, en verdad, que

experimentar la voluptuosidad del dominio". La mirada ve y revela la contradicción: una mirada desamparada con la cual, sin embargo, se domina al otro. Una mirada que se avasalla para mejor avasallar, una mirada que se hace dependiente para encadenar al que la acepta. La risa, en cambio, por su explosión sonora, nos hace sentir carnalmente la paradoja de ese desamparo dominador atravesando la masa anatómica de su emisor: una "risa de chiquillo" en un cuerpo de benemérito. Pero esta risa no se confina al cuerpo de Barraza, su emisor, sino que cumple también una labor de zapa en el cuerpo de su receptor. La risa de Barraza ausculta la psique de su interlocutor examinando las reacciones que éste manifiesta ante la apelación contenida en esa risa. Risa de vampiro: opera como un sonar que interpreta la subjetividad del interlocutor captándola a la manera de un eco. Barraza ríe, su risa se refracta en el alma de su interlocutor y rebota de vuelta hacia Barraza, quien, entonces, interpretando este rebote, comprende a quien tiene al frente.

Comprender es sinónimo de escuchar al otro atrapado en la telaraña de su risa, la que le trae en sus armónicos el cuerpo y los proyectos de sus interlocutores. Barraza lanza su risa como una red en la que reconoce de vuelta, como si fuera la risa del otro, las sorpresas, las complicidades secretas en que quedaron prendidos sus interlocutores. Rousseauiano sin saberlo, al hacer del análisis de su risa su propio instrumento de observación, *Barraza escucha en su risa las vulnerabilidades de los otros*; pero, a diferencia de Rousseau, este descubrimiento no le produce piedad sino maquiavelismo. Su risa es así un acto predatorio, implica un acto de conquista y de avasallamiento de quienes habitan su territorio. En este sentido, esta risa es política y establece equivalencias entre el acto de escuchar con el de defender un territorio victimizando, de entrada, a sus eventuales visitantes.

Este territorio es morbosa e inestablemente cívico, y la narración lo configura levantando un mapa espacio-temporal de los recorridos políticos de sus animales mayores: empresarios, intelectuales, militares, etc. Escuchar es precaverse de los peligros de estas fieras, proyectándose con la narración a un tiempo anterior que le permita al escuchador "hurtarle el cuerpo" al peligro por venir. Escuchar su voz es escrutar en esa voz los secretos subyacentes a lo visible, las maquinaciones y rumores que determinan nuestra visibilidad. De alguna manera, estar a la escucha es adoptar una actitud religiosa frente al entorno: "religarse" patrimonial y tortuosamente con la plenitud de lo sensible, a través de nuestras faltas y éxitos, descensos o ascensos en el sistema. Escuchar es asumir a concho el destino y las conductas faccionarias que imponen las políticas de la elite, quienes, como la divinidad, nos influyen controlándonos por complicidad inconsciente con los poderes establecidos.

En suma, escuchando su risa, alegórica de nuestras conductas políticas, Barraza palpa el perfil anímico de sus víctimas junto con el ambiente que los rodea; su risa tiene la virtud del aura benjaminiana: nos restituye en los objetos las miradas que los han rozado. El círculo se ha completado: la risa se ve, la mirada se oye.

LOS CUERPOS DE LA ESCUCHA

En esta novela la escucha es activa *en grado sumo*. Por una parte, es voz que retrata sensual y tortuosamente el devenir interno de los eventos y personajes²¹; por otra, la oreja narrativa se los va apropiando cognoscitivamente, a tentones, a medida que los va encontrando en su mundo, en su territorio. Y, finalmente, la escucha configura un conjunto de imágenes correlativas a las experiencias internas que le van produciendo las personas y eventos que pueblan el amplio mundo narrativo de *Oír su voz*. La voz de esas personas y las texturas de sus eventos “vehicula, de inmediato, una imagen de sus cuerpos”: Explica Barthes:

“A veces, la voz de un interlocutor nos impresiona más que el contenido de su discurso, y nos sorprendemos escuchando más las modulaciones y armónicos de esta voz que todo lo que pueda decirnos, lo cual no oímos”²².

Ahora bien, ¿qué cuerpos nos entrega la escucha de *Oír su voz*, y por medio de qué imágenes?

El primer cuerpo es territorial. Escuchar es relacionarse con el otro en su territorio; un territorio que se nos descubre durativamente, ruido por ruido en la oreja, sea bajo la inspiración de Eros o de Ares, según busquemos seducir o dominar. Ambas formas sociales de control y de manipulación social. Escuchar es iniciar una relación con un cuerpo que no ha terminado de ocupar su lugar, un cuerpo que ya viene; por lo mismo, un cuerpo amedrentador: ¿qué formas y realizaciones tomará su presencia? Escuchar es exorcizar el temor que nos causa un ruido del que desconocemos el origen, pero que ya sentimos allí. Cuando el narrador y los personajes de *Oír su voz* escuchan, están atentos al murmullo del mundo: acechan una presa o un morbo como si fuera un arte de montería. Por eso el que escucha lo hace como si allí ocurriera un acto original, el de su origen. Y de aquí deriva —creo— ese “raro deliquio” —como escribe Gallagher— asumido por la narración de *Oír su voz* cuando describe las relaciones amorosas. Deliquio escaso en español pero frecuente en francés, y muy presente en Georges Bataille: “quien vio a Dios en la vulva de Mme. Edwarda”. Verso de Gonzalo Rojas que podría servir de epígrafe a más de un capítulo amoroso de esta novela.

²¹ Porque “El oído se engaña acerca del lugar y de la distancia de los objetos, porque la onda sonora le llega, no por medio de líneas rectas como la onda luminosa, sino por líneas tortuosas y reflejas”, escribe Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, col. Austral, 1964, 68.

²² Roland Barthes. “Ecoute,” *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III* (Paris: Seuil, 1982): 225.

Un segundo cuerpo configurado por la voz de *Oír su voz* es la escucha a través “de la precariedad de los puntos de vista” (332). La precariedad de esta escucha es transferencial. Hay transferencia cuando, creyendo hablarle a mi interlocutor, en realidad, le hablo a mis fantasmas a través de la persona de mi interlocutor²³. Lo peculiar de la comunicación transferencial en *Oír su voz* es que el interlocutor a quien se tiene al frente pocas veces coincide con la persona a quien se le responde. Mempo nos habla pero con la voz multiplicada del rumor; oímos a Mempo, pero escuchamos en su voz su ambición del estatus social de Pelayo y, también, su auto-crítica bajo la forma de una mirada goyesca en tenida de Gainsborough. Barraza ríe, pero en los armónicos de esa risa escuchamos las vulnerabilidades de sus eventuales interlocutores. En la voz del narrador y los personajes, en sus risas, escuchamos siempre en sordina otras personas y situaciones que nos susurran algo distinto de lo que nos dicen. Son los “tantos filtros” (189) y las “dobles lecturas” (239) que –según *Oír su voz*– intervienen sus conversaciones;

para comenzar la del narrador consigo mismo:

“¿Qué había desfondado el ‘yo’ inventado y reinventado mil veces al hilo de las mil y una conversaciones con Mágina durante sus años de matrimonio? ¿Por qué ser ese ‘yo’ para ella había perdido su imán? ¿Dónde estaba la Mágina que ese ‘yo’ se llevaba consigo? ... era él uno, entonces, o ... era, acaso, en medio de la precariedad de los puntos de vista...?” (332)

Ahora bien, uno de los filtros de esta audición precaria, en Chile –según *Oír su voz*–, es el de la malignidad. Los personajes se imponen descubrir esta malignidad antes que los arrolle, juegan con la insidia para hacerla trabajar en su provecho dentro del engañoso orden de lo real. Esta positivización de la insidia, antes de que los intoxique, es necesaria porque en nuestra obligada gregariedad insular²⁴ lo que se ve no es lo que es; de modo que la escucha será la única que nos revele, por cierto, el orden secreto que rige lo real. Oír insidias se traduce siempre como ver con los oídos lo que no se puede ver con los ojos, a excepción de la ojeada goyesca que nos mostraba la malignidad bajo el maquillaje sublime de Gainsborough. Actividad sinestética, cubista, que se sirve de la audición para ver al mundo como no se puede verlo, en rotación: visión del frente que se ve pero escuchándolo desde su detrás, visión de la escena visible pero a partir de la escucha de su contra escena invisible,

²³ Fórmula económica de la transferencia que debo a Tzvetan Todorov, “Freud, sur l’*enonciation*,” *Langages* 17 (mars 1970): 36 y 38.

²⁴ “Insularidad” es el primer rasgo con el que Luis Oyarzún identifica a los chilenos. Cf. su clásico ensayo “Resumen de Chile”, *Temas de la cultura chilena*. Santiago: Universitaria, 1967: 10.

visión de lo alto aunque escuchando subrepticamente sus soportes bajos, visión de lo pleno pero escuchándolo desde el contorno desdeñado de lo que no cupo en esa plenitud. De alguna manera, los personajes acechan por lo no dicho en lo visible, escuchan sospechosamente porque la verdad está en el blanco o al lado de la mentira o de la verdad con que se engaña; la verdad es siempre lacunar y para develarla no les queda otra alternativa que oírla en los intersticios de las palabras de sus interlocutores.

La escucha develadora anterior —que en Chile se practica con la ética feroz de un despellejamiento antropofágico— tiene un nombre entre nosotros: es “pelar”, equivalente a despellejar por la murmuración. Pelar es despellejar lo real, es quitarle a los interlocutores sus envoltorios engañosos, y éste es el tercer cuerpo configurado por la escucha de su voz.

Pelar es una voz activa cuya completud cabal presupone el cumplimiento previo de la voz pasiva: pelar a los otros es desde ya, por supuesto, pelarlos desde la escucha supuesta de como uno mismo fue pelado por ellos. Pelar al otro es responderle y, también, conocerse malignamente desde lo peor del imaginario colectivo de los otros. Actividad típica y definitiva de las sociedades cerradas, donde los lugares de escucha y de habla están cada vez menos protegidos institucionalmente. Pelar es entrar en una situación de violación verbal soterrada, inestable, única vía posible allí donde los canales comunicativos colectivos, estables, fallan. Estos factores: inestabilidad institucional, precariedad personal y escasez del diálogo abierto, sin prevención segunda, deben ser los que hacen tan intensamente transferencial las conversaciones que ocurren en *Oír su voz*; a todas ellas subyace el oscuro rumor del pelambre. Aquí reside —creo— el carácter “eléctrico” de que hablara Carlos Iturra con respecto a la narrativa de Fontaine. Es en este sentido que el despellejamiento, más allá del aspecto personal, viene a cumplir el rol de una radiografía que revela los lugares colectivos por donde una sociedad civil empieza a “hacer agua”. *Oír su voz* cumple con esta paradójica misión cívica del pelambre: nos descubre críticamente el doble estándar moral que subyace a nuestras actividades privadas y públicas, íntimas y políticas.

REALISMO TRANSLÚCIDO: UN RELATO DESDE “EL OTRO LADO”

Javier Pinedo nos prevenía sobre la necesidad de practicar una lectura irónica y no una confesional, una lectura que no confundiera el asunto narrado (un *affaire* amoroso ambientado durante el auge, caída y resurgimiento de la economía neoliberal pinochetista) con la figura del autor que lo narra. En suma, a Pinedo le preocupaba que se hiciera una lectura causalista de un universo imaginario sobre el que el narrador había adoptado, por demás, una actitud crítica e irónica.

Armando Uribe identificaba un personaje mayor de *Oír su voz*: el rumor; pero —especificaba— un rumor inventivo en su manera de revelar “una cierta manera de ser de los que han mandado y mandan al país”. Carlos Iturra hablaba de “instantes significativos”, narrados “caleidoscópicamente”, para referir a la transformación de los eventos cotidianos en “sensaciones electrizantes” que logran “destilar la agitación esencial de estos tiempos telecomunicativos y audiovisuales”. “Fontaine hace una novela con Chile” representando “el trasfondo histórico ‘subliminal’ de la historia sentimental”. Otros lectores (Antonio Avaria, David Gallagher, Camilo Marks y Mercedes Valdivieso) igualmente reiteraban el carácter transformador con que la invención novelesca sobredeterminaba los hechos narrados.

En lo que respecta a las observaciones que yo mismo he venido planteando sobre *Oír su voz*: su carácter de fresco, pero vanguardista y lacunar; su énfasis en una política del deseo más que en el deseo de hacer política panfletaria; explorar “el ser tal cual” de los personajes con vista a constituir las invenciones que los fundan; sus diálogos que tienen como trasfondo el rumor de la pelambre: radiografía cívica de nuestro doble estándar moral; las distintas imágenes corporales de Chile, que Fontaine sugiere, imaginariamente, a través de una recepción desplazada de las elocuciones de sus personajes. Todo esto concuerda con lo que Luiz Costa Lima llama “una narrativa concebida y creada, siempre, a partir del *otro lado*”²⁵. Cito su definición:

“lo que llamamos narrativa creada a partir del *otro lado* significa que el autor simula hablar de los *percepta*, para en verdad, construir una narrativa toda ella concebida por la focalización desde lo imaginario. Ahora bien, por supuesto, es innecesario insistir que esta tematización no excluye la realidad material e histórica. Recusa, eso sí, la documentalidad” (179).

Narrar desde “el otro lado” significa, primero, simular que se habla de los *percepta*, de los datos, tal cual los vemos “desde esta ladera”, porque, en realidad, se los está configurando “fuera de las paredes del tiempo y del espacio”²⁶ tal cual los conocemos.

²⁵ Luiz Costa Lima. “Literatura e sociedade na América Hispânica (século XIX e começos do século XX)”. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986: 178-179.

²⁶ Expresión de que se sirve Costa Lima para significar la visión que tienen los personajes muertos sobre los acontecimientos de los vivos, en el pueblo de Comala, en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Cuando los fantasmas ven desde “la otra ladera” lo que nosotros vemos desde ésta, se producen interpretaciones desajustadas, tales como las convulsiones de Susana San Juan. Vistas desde “esta ladera”, Pedro Páramo ve como convulsiones de dolor lo que, visto desde “el otro lado”, son en realidad los orgasmos que Susana tenía al soñarse en los brazos del hombre que amara. Costa Lima concluye: “La narrativa, pues, adopta un plano desde fuera, y lo que el marido *percibe* es lo opuesto de lo que Susana vivía” (178).

Enseguida, ¿qué entiende Costa Lima por “focalización desde lo imaginario”, como condición para “ver desde el otro lado”? Focalizar desde lo imaginario significa crear una imagen o una fábula que nos provea de un modelo mental inédito para comprender, explicar y resemantizar la realidad de un modo más sensible, inteligible y humanamente omniabarcador que las explicaciones de que disponíamos antes. Focalizar desde lo imaginario –en los términos en que James Clifford entiende la *alegoría*– significa “concebir diferentes normas culturales” que “generarán sistemas de asociaciones habitualmente desdeñadas”. La focalización alegórica “nos incita a reconstruir imaginariamente las estructuras evanescentes del mundo bajo el horizonte de una historia vivida como decadencia irresistible”²⁷.

“Reconstruir imaginativamente las estructuras evanescentes del mundo” –creo– es lo que ha hecho el narrador de *Oír su voz*. Por ejemplo, cuando sustituye la distancia sublime de Gainsborough con la mirada esperpéntica de Goya; cuando convierte la insidia del pelambre en una sinfonía doméstica evocadora del lar (como lo testimonia el poeta Armando Uribe); cuando hace de la escucha un arte topográfico: mapear los recorridos de sus animales mayores: empresarios, intelectuales, etc; cuando se convierte una escucha en un “raro deliquio”, escaso en la lengua española; cuando se convierte una risa en un sonar, a la vez que en una trampa: sonar porque con ella se capta una vulnerabilidad, trampa porque con ella se avasalla al avasallador; cuando una risa encarna lo que ve una mirada, así como una mirada fija una emoción que se desconoce (la mirada goyesca de los hijos de Mempo) o deja en suspenso una emoción a punto de desbordarse (el final de la novela); cuando el erotismo deja de ser una sexualidad avivada por la imaginación humana, para convertirse en la invención de inconcebibles: máquinas que filtren el tiempo desde el futuro al presente (para Aliro Toro) o deseo de “la herida de Afrodita”, deseo de conservar siempre un deseo insatisfecho (para Pelayo, el narrador).

En fin, por todo lo que antecede, llamo *realismo translúcido* a estas “reconstrucciones imaginarias de las estructuras evanescentes del mundo”, presentes en *Oír su voz*. Realismo translúcido, y no realismo social o verismo naturalista, porque la narración de Fontaine nos hace vislumbrar, en este lado, diferentes normas culturales, provenientes de la imaginación del otro lado, que remecen las resistencias, cegueras y sorderas con que nos complacemos y angustiamos cada día, en ambos lados. Expresando esta translucidez en términos auditivos, los predominantes en *Oír su voz*, diría que esta novela nos hace escuchar las voces reales y fantasmas, imperceptibles en la vida cotidiana, pero que determinaron y determinan, todavía, la realidad

²⁷ James Clifford, “On Ethnographic Allegory,” *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (Edited by James Clifford and George E. Marcus). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1986: 101, 119.

de nuestra intrahistoria chilena con su carga de cegueras y creaciones abisales, de supersticiones absurdas, de proyectos delirantes y de sueños inexpressados.

RESUMEN / ABSTRACT

Oír su voz (1992), del chileno Arturo Fontaine Talavera, es una novela realista de crítica social, de compleja autoconciencia discursiva, y cuyo asunto mayor es el de una picaresca del dinero en el Chile de la dictadura, de los Chicago Boys y del monetarismo. Dentro de este marco, describo algunos de los procedimientos discursivos por los que el narrador fija la política de sus deseos: paratexto, la voz cifrada de la pintura, las dos caras del deseo, los cuerpos de la escucha, entre otros. Concluyo especificando que el realismo discursivo de *Oír su voz* es "translúcido" (efecto de su reconstrucción imaginativa de las estructuras del mundo) y no sustancialista, como el proyecto de protesta política que animaba a la novela social y con la cual, erradamente, a veces se la confunde.

OÍR SU VOZ ¿SOCIAL NOVEL OR TRANSLUCID REALISM?

Oír su voz (1992), a novel written in the postmodern tradition by Arturo Fontaine Talavera, brings up to date the life of "picaros" and the economic exploits of the Chilean Chicago Boys under the rule of Pinochet's dictatorship. Within the perspective of "politics of desire" (G. Deleuze), some of its textual procedures are described: paratextual insights, the voice of painting, the two faces of desire, the narrative bodies of listening (R. Barthes), among others. I come to the conclusion that *Oír su voz* discursive realism is not essentialist (narrated from a single viewpoint like realist novels such as *Huasipungo*, *Doña Bárbara*, etc.) but "translucid" (narrated from multiple points of view, providing a more complex and less fixed view of reality). This is the realist discourse that results from the imaginative reconstruction of the structures of everyday world.