

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 10, 2001-2002

La última mudanza del personaje: Notas sobre Alfredo, Felipe y Sebito Carillo

Alicia Perdomo H.

pp. 33-40

La última mudanza del personaje: Notas sobre Alfredo, Felipe y Sebito Carrillo

Alicia Perdomo H.

NUESTRA cotidianidad, acosada por los impulsos sociales y económicos, se transforma incesantemente, para bien y para mal. Esto transforma la vida interior de los hombres que habitan el mundo y lo mantienen en movimiento. Los personajes y el narrador sufren los dramas y traumas de la historia mundial. La cultura postmoderna y, consecuentemente, la escritura hija de este proceso, quebranta la unidad de la cultura y los fragmentos se dispersan. Si una civilización comienza a decaer a partir del momento en que la vida se convierte en su única obsesión, tendremos que las épocas de apogeo, en cambio, “cultivan los valores por sí mismos: la vida no es más que un medio de realizarlos; el individuo no sabe que vive, él vive y (...) esta ilusión produce la historia” (Cioran 1992, p. 127) En la decadencia, en cambio, el resentimiento afectivo, produce dos modalidades de sentir y comprender: la sensación y la idea:

la actividad de una civilización en sus momentos fecundos consiste en hacer salir las ideas de su nada abstracta en transformar los conceptos en mitos. Como una nación no puede crear indefinidamente, está obligada a dar expresión y sentido a un conjunto de valores que se agotan con el alma que les engendró. (Cioran 1992, p. 127)

Cede la hipnosis: las masas ya no manejan más que categorías vacías y los mitos vuelven a convertirse en conceptos imbuidos en la crisis y en la decadencia.

Y las consecuencias se hacen sentir: el individuo convierte la vida en finalidad, se asciende al rango de pequeña excepción y las periferias parecen engendrar el apogeo. Las personas que se encuentran en el centro, por su parte, son propensas a creer que son las primeras, y tal vez las únicas que están allí y ello ha generado muchos mitos nostálgicos de un Paraíso Perdido “premoderno”. No debe sorprender que en este contexto crítico, se produzca la obra autorreferida (metaficcional, que problematiza su proceso de creación). En este período crítico, al escritor ya no le interesa hacer una literatura fundacional, por ejemplo, y opta por un trabajo más autónomo. La escritura recibe esa carga informativa y los resultados son obvios: leemos obras con personajes vueltos a su interior, no hay un esfuerzo colectivo –intelectual– las clasificaciones resultan impertinentes, cuando no imposibles. Tres palabras, entre muchas, marcan la literatura de fin de siglo: afirmativa, negativa y marginada (o periférica).

El esfuerzo de legitimación proporciona la fuerza y los instrumentos a la narración. Recordemos que el lenguaje plantea el problema de su propia legitimidad. La post-modernidad define las condiciones de un nuevo discurso y además, incorpora y restablece la dignidad de las culturas narrativas (populares y periféricas), por extensión. El personaje, aún sin saberlo, tiene que interrogar la legitimidad socio-política: ahora el protagonista es lo periférico. A partir de aho-

Venezolana; vive actualmente en New York. Doctorada en Letras, investiga sobre problemas narratológicos y discursivos en literatura y política latinoamericana. Pertenece a varias asociaciones literarias. Es Visiting Scholar y profesora en New York University.

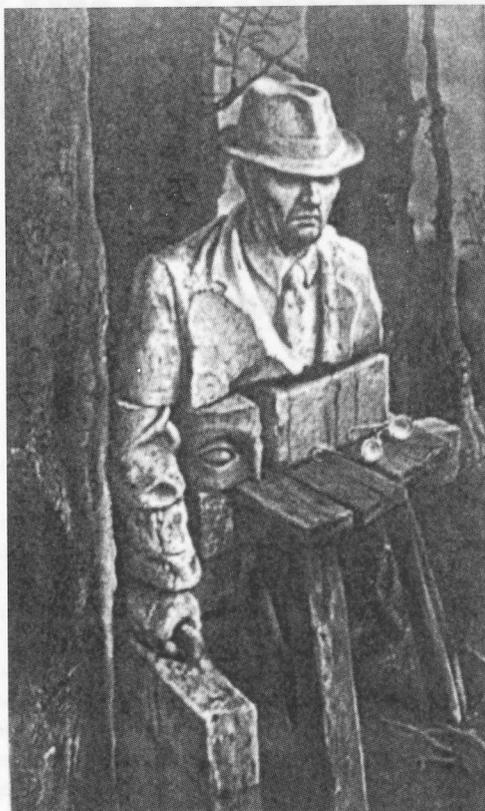
ra, del *post boom*, por darle algún nombre, los gustos de las minorías marginadas académicamente, potenciarán una nueva forma de escritura.¹ Los personajes serán entonces, paradigmas del destinador-destinatario, de enunciados denotativos con valor de verdad.

Pero ¿qué ocurre si las exploraciones personales, étnicas, sexuales, familiares, locales, en última instancia, generan una visión más amplia para los involucrados en un ejercicio bibliográfico? La respuesta es difícil y, sin embargo, sabemos que estamos encerrados en nuestras diferencias. Desde hace mucho tiempo, se busca la vanguardia periférica, la que estuviera fuera de la sociedad moderna. Estos grupos periféricos (minorías) no habían sido alcanzados “por el beso de muerte de la modernidad” (Glucksmann 1982, p. 40) La escritura registra estas incorporaciones, pero siempre en un ejercicio narcisista y fútil: no hay nadie que esté fuera del mundo contemporáneo. Por allí quedó la desesperación, y el campo imaginativo ¿se ha reducido? Si el individuo se atreve a individualizarse, tiene un amplio margen de posibilidades y es una especie de caos donde fluyen prejuicios y opiniones en conflicto. Este vértigo psíquico es la atmósfera que lo rodea y que rodea su producción estética. Puede, un personaje o un autor, atacar apasionadamente a su entorno, pero lo hace por la vía de la ironía, de la parodia o jugueteando, incluso en los momentos en los que su discurso se sumerge en la mayor seriedad. En medio de la polifonía y de la fragmentación, se pierde la capacidad de organizar y otorgar significados.

Así, fui, soy y seré deviene problema gramatical, no de existencia. El destino, con sus máscaras, se presta para ser conjugado, pero es inmóvil y desnudo. Siempre es el mismo en épocas diferentes. Funciona

como un oscurecimiento embrujado, como un imbunche. El hombre cree que es el único que ha pasado por esto, pero los otros que hicieron historia antes que él, transitaron las mismas crisis y sintieron el drama – la amenaza radical de la historia. El hombre tiene que adaptarse a vivir en este ambiente ya tramado, girando sobre un mismo punto. Para Cioran, “el hombre, abandonado por sus noches, presa de

una claridad (o de una oscuridad) que le ahoga, no sabe que hacer de ese día que ya no acaba” (1992, p. 109). Eso es crisis y eso atrapa al hombre por siempre y desde siempre. En el catorce, por ejemplo, el olfato y lo imaginario social tenían un sólido maridaje, como bien lo expresa Corbin, “porque la nariz delata el veneno y el olfato detecta los peligros que oculta la atmósfera” (Corbin 1998, p. 14). Así pues, la historia del hombre, y nuestra historia vivida en presente, desata el diálogo entre la pasión y el cinismo, una red de fascinantes hechos y escrituras, donde hay misteriosos atractivos, donde “el miasma pútrido y el perfume de Narciso” (Corbin 1998, p. 14) se enlazan para reproducir las riquezas y pobreza del



lenguaje o revelar la sinuosidad de un discurso que se afana en esconderse para tramar al lector.

En la escritura disponemos de recursos supremos y el escritor decide sobre sus personajes “y en un sólo instante suprime todos los instantes: los instintos se oponen y los abismos los acogen, generosos” (Cioran 1992, pp. 103-104). Por ello necesitamos el marco de lo sublime caricaturesco: nos salvan del ridículo. Escribir es mentir y mentirse. Creer y esperar en los personajes, quienes como el hombre, devienen “polvo prendado de fantasmas” (Cioran 1992, p. 104). Esta escritura es una investigación de inestabilidades. La metamorfosis del destinatario, su inestable rol o su

1 El *postboom*, por denominar de alguna manera a la literatura producida cronológicamente después del *boom*, invalida el relato legitimante y cede su corona a los pequeños relatos (de los que toma la invención imaginativa). Deberíamos referirnos a la nueva escritura como un relato emancipador, pero sabemos que dentro de pocos años, otra escritura mirará cínicamente a ésta y repetirá lo mismo. Hasta ahora, los escritores han reducido la complejidad de la forma y han pretendido –y logrado– adaptar sus exploraciones individuales a sus propios fines estéticos, en última instancia

polifacético rol, pues las jerarquías se derrumban, está asegurada, pues él será el recipiente de un nuevo argumento. Con este simple proceso, se renuevan los discursos. Y miraremos cómo los problemas colaterales –en el texto– no se hacen esperar: el discurso cotidiano cae en una especie de metadiscurso: los enunciados ordinarios presentan una propensión a citarse a sí mismos y los diversos puestos pragmáticos al referirse indirectamente al mensaje, sin embargo actual, que los concierne. Entonces se dibuja el cambio: y el lector busca el modelo, sólo si desea modelarse.

Los roles se transforman y el lector y el escritor devienen pareja perversa, son capaces de martirizarse mutuamente y de provocarse un goce común. En la ficción, y sólo allí, se reparten las fuerzas del saber y de la sexualidad, por eso, las jerarquías no se verifican sino que se difuminan y los roles pasan de mano en mano sin mayores traumas ni para el lector, ni para el personaje, ni para el narrador. Esta “nueva” topografía explícita que el espacio ficcional es el mismo para todos (incluso para los que estén fuera de él) y no hay motivos aparentes para imaginarlo como un edén. El hombre, el personaje y el narrador quedan sometidos a la permutabilidad de roles que, en la escritura de los últimos años, impide que se agoten las posibilidades pues cada uno verifica en el otro su rol, pero perversamente invertido. Aquí la definición no es posible. Si se llega a una concluyente definición, se acaban las diferencias. La periferia será lo distintivo, lo que es símbolo de nuestra indiferenciación. El artificio del procedimiento definitorio será la escritura, mientras el personaje, alejándose apresuradamente de la noción de persona –que lo tuvo atado durante demasiado tiempo– se abre a una proyección autónoma, a lo que no es nosotros. Ese personaje es una suerte de fetiche moderno que se activa y los escritores terminan haciendo una escritura donde su deseo es placer para el lector. En este novísimo discurso no se descubren vicios inéditos, pero sí se definen nuevas reglas de juego de los placeres y de los poderes porque la perversión se ha dibujado en ellas...

En este contexto, la fantasía y la imaginación tiene un registro y un carácter doble. En primer lugar, hay un gesto perverso (una tendencia obstaculizadora) y, en segundo lugar, una tendencia formadora y preparadora. En la escritura neurótica, como preferimos llamarla, se va a producir una introversión con una consiguiente proliferación de la fantasía en la que queda preso el narrador y el personaje, responsables de este procedimiento.² Ambos constructos quedan prisioneros porque prefieren el modo de adaptación infantil que responde a una economía del esfuerzo y la escritura va a registrar este conflicto de inmediato. Ventaja momentánea para la escritura, desventaja

duradera para el personaje, pues al pretender toda clase de alivios infantiles, debe aceptar las consecuencias, porque aquellas no dudarían en tomar venganza... Todas estas formulaciones quedan metamorfoseadas en la historia de la vida familiar del neurótico quien queda estancado en su conflicto y su neurosis es, justamente, consecuencia de ese estancamiento. Su indecisión es la vacilación ante cada posibilidad, ante cada nuevo esfuerzo o necesidad de adaptarse. Al retroceder como actitud habitual produce otro hábito: revive con la mayor naturalidad otras fantasías y el discurso sigue este derrotero. Esta vinculación con la fantasía hace que lo real se viva como irreal y la ficción registra este desorden coherente, mientras invierte sus patrones regodeándose en la fragmentación y en la discontinuidad.

El discurso se agota. El universo verbal envejece y la combinatoria de nuevos semas parece ser la salvación. La cotidianidad y la monotonía amenazan constantemente al escritor y al lector. También al narrador y al personaje; quienes repiten siempre las mismas palabras y, entonces, las combinaciones obligan a las palabras a cumplir funciones inesperadas. Así se evita que “la originalidad se reduzca a la tortura del adjetivo y a una impropiedad sugestiva de la metáfora. Coloca a (sic) las palabras en su sitio: el cementerio cotidiano de la palabra” (Cioran 1992, p. 107). El empleo artificial de la palabra (no el previsto) la salvan mientras ésta se vigoriza. La salida puede ser acogernos a la parodia, mientras redimensionamos nuestra escritura y nuestra lectura. Puede estar acaso en la incorporación de lo plural, mientras buscamos nuevas formas para engendrar o simular la escritura, las nuevas anécdotas. El escritor persigue las ideas y se apodera de ellas antes de que se marchiten. Juega con ellas y termina seduciéndolas para incorporarlas a su universo ficticio...

Cuando el escritor llega al límite del monólogo y toca la soledad, inventa un interlocutor. Inventa un lector que, además, tenga toques demenciales y aun así, sólo así, asuma ser personaje o narrador o ambas cosas. El escritor no quiere que sus ejercicios gramaticales se degraden a letra muerta, requiere los servicios de un especialista capaz del juicio estético activo. Necesita que sus personajes, el narrador y el lector ya no le parezcan unos títeres cuyos hilos usará y tirará como una simple diversión. Para el lector, es un ejercicio estimulante, porque comienza a sufrir el acoso, crece al contacto con el discurso y se goza en la destrucción o en la deconstrucción (¿no es lo mismo?) mientras la obsesión se instala en nosotros.

Se trata, básicamente, de que la obra sea un recipiente donde confluyan varias competencias. Sin embargo, esta nueva escritura es una investigación de

2 Para nosotros, se intensifican los grados de la ficción.

inestabilidades. La metamorfosis del destinatario, su inestable rol o su polifacético rol, pues las jerarquías se derrumban, está asegurada, pues él será destinatario de un nuevo argumento. Con este simple proceso, se renuevan los discursos y se fictivizan las construcciones intraficcionalas.

No debe sorprender que esta propuesta de escritura muestre lo reprimido y lo inconsciente, que se ubique dentro del tiempo *kairos* y que revele que allí yace lo represor y que allí se estrella el deseo. Desarrolla una propuesta paralela a la realidad, y el fortalecimiento de lo ficcional implica declarar la guerra entre el placer y el displacer. No debe sorprender, tampoco, que el personaje se sienta amenazado por y desde adentro, porque además está permanentemente asediado por el narrador. La angustia no tarda en marcar la sintaxis (que organiza la tensión interna del texto), y el control de los instintos y la conciencia moral le generan un fácil sentimiento de culpabilidad. Está amenazado, entonces, por lo que está dentro y fuera de él y, además, por lo que debe ser. Como el personaje no domina esa situación, deviene neurótico y se niega a la cura, pues se goza relamiéndose la llaga, en un gesto perverso.

Resistencia a la cura, resistencia al texto. No es la obra que se resiste a ser leída, es el lector el que se inhibe al acercarse:

Está en el lector el vencer dicha resistencia que se encuentra dentro de él, es el lector quien debe luchar por descentralizar en sí mismo la resistencia y ver el porqué de ella: Para lograrlo puede intentar otras formas de acercamiento al texto, otras formas de lectura, por ejemplo utilizando la fragmentación —elemento también psicoanalítico— la lectura no lineal, o la lectura de final a principio, lo que conduce al descubrimiento de miles de posibilidades en el mismo texto. (Beuchot y Blanco 1990, pp. 76-77)

El autor deviene agente de destrucción, enfermedad disfrazada y virus que contamina todo el universo ficcional que toca. Esto ocurre porque en la literatura de fin de siglo los escritores se gozan transformándose, devorándose porque no pueden liberarse de sí mismos y, paralelamente, reflejan su neurosis: la de ellos y la de sus personajes. Esta neurosis es vista como las perturbaciones que rompen el equilibrio psíquico y dinámico del sujeto. Angustia, estados de tensión y de malestar buscan su alivio. No es extraño ver, entonces, a unos personajes que pueden ir en una regresión hacia formas de adaptación anteriores: son los puntos de fijación. Otras aristas nos pueden indicar fobias, obsesiones e incluso histerias, llegando el sujeto a perturbarse orgánicamente. Pero la larga historia de los personajes neuróticos muestra la existencia de conflictos anteriores mal resueltos y de frustraciones no superadas (puede ser un complejo de Edipo como el que atraviesa la estructura de *La última mudanza de Felipe Carrillo* de Alfredo Bryce

Echenique). Sin embargo, cualquier síntoma neurótico deviene tentativa para expresar un fragmento de la vida pasada que vuelve a ponerse en actividad. Y allí yace la clave para entender un comportamiento *sui generis*. Personajes que demuestran que la neurosis es un fenómeno ubicuario (que está presente a un mismo tiempo y en todas, partes) y cuyos tentáculos no siempre tienen que ver con el aspecto sexual.

Si investigamos la mirada de los personajes bryceanos, también descubrimos que las relaciones con el narcisismo son íntimas, incluso llegan a emparejarse con el voyeurismo que, según Julia Kristeva, acompaña la escritura de la abyección. La suspensión de esta escritura convierte al voyeurismo en una perversión. No es sorprendente descubrir que el voyeurismo es un momento normal de la evolución en los estados pregenitales que permite un abordaje muy evolucionado del conflicto edípico, pero una vez que salta las fronteras, “se transforma en perversión porque ha fracasado en su función de reaseguro contra la destrucción posible del objeto” (Kristeva 1989, p. 65) Es la mirada la que nos muestra, además, el enfrentamiento doloroso entre el signo verbal; la pulsión (miedo, agresividad) y la visión que no es otra cosa que la proyección del yo sobre los otros. Será en la mirada del otro donde nos descubramos. Sintomático resulta esto, pues la forma de contar en la literatura de fin de siglo XX termina mostrándonos a un personaje y la manera como lo ven los otros. Es la definición de la enfermedad en la escritura: nadie se enferma solo, necesita al otro para enfermarse. La enfermedad termina siendo la expresión del sufrimiento como resultado de la fricción de la individualidad contra el medio que lo rodea. La enfermedad dialoga con la expresión psicológica, verbal y física. En este sentido, la escritura y sus habitantes van a reproducir este esquema, dejando un saldo considerable: entidades metafóricas, simulacros del yo, fragmentación y trampas donde, a veces, el significante huye de su significado. Los personajes, el autor y el narrador dejan una estela que el lector alcanza mientras se identifica parcial o totalmente. No es raro ver en Bryce Echenique este escenario donde el personaje, el escritor y el narrador aparece entre la fortaleza y el castillo vacío:

por un lado construido por el deseo incestuoso de (y por) la madre y, por el otro, por una separación demasiado brutal de aquella (...) la ausencia de la función paterna en resolverse como rasgo unario entre sujeto y objeto, produce esa figura extraña que tiene un grado de comprensión asfixiante (el contenido que comprime al yo) al mismo tiempo que vacía (la falta de otro en tanto objeto produce nada en lugar del sujeto). Entonces el yo se lanza a la carrera de las identificaciones reparadoras del narcisismo, identificaciones que el sujeto experimentará como insignificantes, “vacías”, “nulas”, “desvitalizadas”. Una fortaleza acosada por fantas-

mas nada graciosos... “impotente” afuera, “imposible” adentro. Resulta interesante observar las repercusiones de esta forclusión del Nombre del Padre en el lenguaje. La del *borderline* a menudo es abstracta, hecha de estereotipos que no dejan de parecer cultos: apunta a la precisión, al retomo sobre sí, a la comprensión meticulosa, todo lo cual fácilmente evoca el discurso obsesivo (...) Esta caparazón de significante ultra-protégido no deja de fragmentarse hasta la desemantización hasta obtener (...) “puro significante” que será nuevamente recortado y resemantizado. Una fragmentación que jaquea la asociación libre y que pulveriza el fantasma aun antes de que se forme. La reducción del discurso a un significante puro que asegura la disociación entre signos verbales de un lado, y las representaciones pulsionales del otro. Y precisamente, el afecto se marca en esta frontera de clivaje lingüístico. [Se puede escuchar] la marca de este afecto participando en la red de lenguaje, que el uso corriente absorbe pero que en el *borderline* se disocia y cae. (Kristeva 1989, pp. 68-69)

Es en esta escritura neurótica donde habría que replantearse el problema del estatus ficcional de los personajes (¿de nuevo parecidos a la noción de persona en cuanto a constitución pero no con respecto a su independencia y responsabilidad en asumirse como ficticios e incluso fictivizables?). Se trata de captar los restos de significante (Kristeva los llama vectorización significativa) que la metáfora coagula y estabiliza como un discurso normal que el lector percibe como tal dándole una significación deseante.³ Sin embargo, siempre está el otro en la encrucijada: el otro personaje, con frecuencia narcisista, y siempre nos aguarda el discurso oculto y el texto para rehacer y para reescribir, mientras los mecanismos de ficción se bañan de ironía y de parodia, cambiando las reglas de juego...

Todo ello redundante en el lenguaje y su estrecha sintonía con su economía psíquica. Hasta la sintaxis le termina siendo extraña al mismo personaje, porque en el neurótico el sentido se libera a través del significante. El personaje desplaza, piden que asocien y reconstruyan para él. Necesita, pues, que le construyan su imaginario y en ese contexto, una palabra re-encuentrada será asumida como propia. No puede menos que esperarse, del narrador y del personaje,

que fomenten el no-sentido y la fragmentación, que escindan los signos y el sentido y

la manipulación de palabras que de ello resulta no es un juego ingenioso sino, seriamente, un intento desesperado de aferrarse a los últimos obstáculos de un significante puro, abandonado por la metáfora paterna. Es un intento exasperado (y desesperado) de un sujeto amenazado de sucumbir en el vacío. Un vacío que designa (...) en su discurso, un desafío a la simbolización. (Kristeva 1989, p. 70)

El personaje edípico, aparentemente Sebito-Platanito-Sebastianito-Bastioncito, aunque en realidad es Felipe Carrillo, se derrumba, pues la madre es su primer objeto significativo y deseable.⁴ Y desde su cuerpo y desde sus gestos fusiona el adentro y el afuera. Asustado, porque tiene un vacío (un caos), se acerca a las entrañas maternas mientras erotiza así lo que es abyecto. Comienza a coquetear con la perversión y descubre que la abyección es una encrucijada de fobias, obsesiones y perversiones. En esta novela, un personaje y un narrador neurótico rechazan y reconstruyen lenguajes que entretejen espanto, miedo, indiferencia y repulsión; esto es, neurosis. En este escenario se produce el encuentro con lo innombrable, donde el dolor se origina en un exceso de ternura.

La literatura bryceana se escribe sobre lo insostenible desde las posiciones más disímiles y siempre perversas. Por eso, el escritor, “fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua” —el estilo y el contenido— (Kristeva 1989, p. 25). Hablamos de una escritura que cuestiona constantemente su solidez, que tiene conciencia de la pérdida del objeto que lo atrae y cuyo discurso se sostiene sobre bases dicotómicas aparentemente contradictorias: lo rechazante y lo rechazado. No hay ni disimulo, ni máscara porque se trata de una escritura neurótica que tiene un envés que el lector lee con atención (¿lectura entre líneas?), pero esta otra lectura contiene aspectos inciertos de una identidad inestable, cuyos actos los engendra y desata tanto el personaje como el narrador. En este territorio, el lenguaje, vomita espanto, miedo y repulsión. Es, en resumidas cuentas, una escritura narcisista.

3 Porque una de las estrategias de la ironía y de la parodia es trabajar calladamente y funcionar en los hipertextos.

4 “Estaba clarísimo: deseaba vivir con Genoveva y terminar para siempre con las tristes despedidas en los aeropuertos. Hasta tenía pensado ya dejar Francia para siempre e instalarme como arquitecto en España, por más que eso fuera también darle gusto a La Revue Psychanalytique en todo el asunto aquel de la madre patria y la madre buscada a ciegas como Edipo y la que los parió, si quieren. Y así se lo hice saber a Genoveva” (Bryce Echenique 1991, p. 74).

ta cargada de hostilidad. La neurosis, además, enfrenta al personaje con la conciencia y certeza del final, aunque la rechace:

Sonreíría mañana. Pero hoy... Pero ahora... Bueno, ahora estaba muy cansado como para enfrentarse más a su propia disección, a esta historia con mueca amarga de balance final que traía metida a cuestras. Historia sin principio ni final, no obstante. (Bryce Echenique 1991, p. 199)

Un análisis como éste que proponemos es exigido por un libro bryceano que se grita neurótico. Descubrimos que por debajo del discurso que se enuncia (que enuncia el personaje-¿paciente?) el lector descifra el complejo que está enterrado, porque el personaje –Felipe Carrillo, en este caso– no está en capacidad de hacerlo quizá porque está demasiado preocupado en mostrarse como un caso clínico expuesto a la curiosidad científica. Entonces, es importante tomar en cuenta el trabajo del lector, el del personaje, el del narrador y el del mecanismo de la escritura-neurótica donde la perversión, la neurosis y la creación generan la seducción estética. En ese terreno, todo puede ser sustituido y es interpretado, además, como síntoma neurótico. El personaje y el narrador poseen una existencia en sí mismos que a la vez está originada en la opinión del otro, de allí la existencia en la novela del auditorium, de **La Revista Psicoanalítica** y del lector. **La última mudanza de Felipe Carrillo** es la novela familiar del neurótico, un sueño que se interpreta a sí mismo. Para el personaje (y por extensión, para el narrador) el complejo edípico se convierte en un conflicto y con ello está dada la posibilidad de las perturbaciones neuróticas en los constructos ficcionales y en la escritura.

Para Felipe Carrillo, la sexualidad (su sexualidad) representa un fenómeno regresivo. En el curso de la historia de **La última mudanza...** el protagonista se enfrasca en una fantasía regresiva que permanentemente achaca a Sebastián y a su madre Genoveva, aunque todo el proceso neurótico y edípico es el suyo. Y aunque todo el libro es, *per se*, una muestra que sustenta esta afirmación, nos permitimos citar el siguiente episodio donde Felipe Carrillo se comenta:

trataba de imaginarme qué hubiera dicho *La Revue Psychanalytique* de un arquitecto peruano que, en plena madre patria, se pasaba horas enteras pegado al ojo de una cerradura y que seguía pegado al ojo de la misma cerradura hasta cuando se paseaba con unos amigos (...) por una urbanización del Espinar. (Bryce Echenique 1991, p. 105)

La última mudanza de Felipe Carrillo pone en acción un drama abiertamente perverso, aunque por debajo esté la estructura oculta de un mito edificante. Lector y escritor llevan sus secretos de una a otra escena (incluyendo el inconsciente) y mientras la pieza ficcional es demasiado redonda, como historia, los personajes son excluidos, pues su definición tro-

pieza con lo indefinible aunque la respuesta sea psicoanalítica, literaria o política. Un espacio único (espacio textual) dispone las antinomias. En la novela de Bryce Echenique, Felipe y Sebito (Bastianito Ito, en el clímax de la crisis neurótica y edípica de Carrillo) espejean sus conflictos en un personaje-fetichista: Genoveva, clave única de la identidad y de la diferencia. Los personajes masculinos recogen las contradicciones y el lector, el narrador y el autor, perversos fetichistas, distribuyen los antagonismos entre los personajes girando en torno a un mismo objeto:

Si hay algo que nunca podré negarles a los de *La Revue Psychanalytique*, es que mi amor por Genoveva fue completamente ciego. Lo mire desde donde lo mire, la verdad es que tuve que estar peor que un topo para no darme cuenta de que ella y Sebastián formaban una de las parejas más sólidas de cuantas he conocido en mi vida (...) Genoveva que amaba a su hijo tan ciegamente como yo a ella, encegueció también de amor por mí, y a punta de tropezones quiso compatibilizar dos cegueras tan excluyentes y que, a su vez, se complicaba con las de Bastioncito, pues éste amaba tan ciegamente a su madre que, a veces, en su afán de verla feliz, cerraba del todo los ojos ante el peligro de mi presencia, motivo por el cual yo cerraba ipso facto los ojos ante el peligro de su presencia... (Bryce Echenique 1991, p. 73)

Cada cual al acecho del otro, economiza sus gestos ignorando si es todavía dominio lo que se gesta en(tre) ellos. Cruzan los brazos y se acuestan sobre las cenizas de Edipo y sobre un discurso neurótico. Felipe mide el encuentro amoroso con el supremo riesgo: que no se produzca la unión incestuosa. Esa relación queda fuera de discusión entre los personajes, pero la escritura la registra y no oculta su inquietud. Los personajes se encuentran reencontrándose: “Genoveva no sabía qué hacer con Bastioncito, Bastioncito no sabía qué hacer conmigo, tampoco, y yo no sabía por qué demonios no le había dado cita a Genoveva en un hotel” (Bryce Echenique 1991, p. 76). La tragedia en la novela nace cuando la colectividad de personajes se rompe y descubre, estupefacta, que los roles ya no funcionan y al final se descubren colaboradores de una situación ficcional generada y escrita por el mismo Felipe Carrillo:

Somos como un tren sin pasajeros, nada más, aunque a veces mientras escribo todas estas cosas que no merecen ni un capítulo final, me voy dando cuenta de que soy también un hombre sin final (...) Miren, nada ha cambiado en mi vida y todo ha cambiado en mi vida. Muchísima música de fondo tuve que escuchar antes de enterarme de que lo único que ha cambiado en mi vida soy yo. (Bryce Echenique 1991, p. 218)

El discurso y el tiempo se leen como una progresión no rectilínea. Se trata de cuestionar para cuestionar de nuevo, siempre se vuelve sobre los pasos,

se cuestiona para ¿reformular? y los juicios siempre devienen apasionados. Las pasiones se combaten en las pasiones para llegar hasta las costumbres primeras. Hasta ahora, sólo se trata de una traslación del complejo edípico. Es Felipe el que recoge sus pasos: "Bastioncito vivo o muerto: de eso se trata aquí. Y, sin embargo, Genoveva... El sufrimiento de Edipo... Edipo Rey, alias Bastioncito, Bastianito Ito..." (Bryce Echenique 1991, p. 24). Esta es una novela habitada por personajes que se aman o se odian, personajes que se ahogan en el sudor del otro mientras se adivinan ficción y se descubren neuróticos...

Pero anclarnos en el pasado del personaje Carrillo, como posible respuesta a la perturbación neurótica, implica tomar sólo una óptica del problema, pues el presente no puede evadirse (y el personaje intenta, tanto como el narrador, desviar todo nuestro posible interés del presente pues para él, se trata de un presente crítico y convulsionado) El conflicto patógeno se desplaza en la actualidad. La susceptibilidad que se rastrea en la obra es síntoma de la discrepancia del narrador y del personaje consigo mismo, síntoma del antagonismo entre dos tendencias divergentes que los acosan...

Sin embargo, la coyuntura está en la escritura, en el ayuntamiento entre *locus* (lugar lleno) y *penumbra* (lugar vacío, caos). Allí se abre la polisemia donde se articula pasado y futuro. El personaje, asediado por el deseo, necesita traducir(se) en palabras porque el deseo, para no desbordarse ni aniquilarse, deviene palabra. Ese deseo enmascara la palabra y llega a confundirse con la necesidad (tener y querer). Para Paul Ricoeur, hay preguntas fundamentales que se responden en el texto pero que requieren de un intermediario, del crítico: "¿cómo viene la palabra al deseo? ¿cómo frustra el deseo a la palabra y a su vez fracasa él mismo en su intento de hablar?" (Ricoeur en Beuchot y Blanco 1990, p. 126). La respuesta está en el doble sentido donde otro sentido se da y se oculta a su vez en un sentido inmediato. Tachadura de la tachadura. El sentido, en consecuencia, también se enmascara. El juego entre puntos positivos y negativos, vacíos y llenos, remite a la totalidad del texto. Duplicación o carencia son los síntomas neuróticos que marcan la sintaxis. Las repeticiones son síntomas obsesivos en la obra y ello explicita significaciones y un sentido (o muchos), pues "la neurosis no es más que un signo de que él yo no ha logrado una tal síntesis y ha perdido, al intentarlo, su unidad" (Ricoeur en Beuchot y Blanco 1990, p. 126).

En este contexto, nombrar los signos de riesgo posibilita el hecho de que nazca una denegación defensiva elaborada por el personaje neurótico cuando se sitúa bajo la insignia del padre. La escritura se desgarran y borra los límites que preconditionan y exceden

el lenguaje. Exilio. La escritura confronta al sujeto con la autoridad (casi siempre materna) y muestra cómo la abyección hiere la sintaxis:

- C) Toda la arquitectura de Felipe Carrillo es re-presentación (Sófocles y su teatro) del ejercicio de una voluntad que se complica.
- a) libertad=búsqueda.
- b) búsqueda=no hallazgo.
- c) no hallazgo=Francia
- d) Francia=tierra de adopción.
- e) tierra de adopción=tierra de adopción por adopción (o adopción equivocada).
- f) adopción equivocada=Felipe Carrillo y Liliane Chabrol.
- g) Felipe Carrillo=Philip Pigma.
- h) PHilip Pigma=Pigmalión.
- i) Pigmalión=adopción equivocada.
- j) adopción equivocada=madre patria.
- (...)
- m) ¿madre patria?=(...)
- o nuestros numerosos subrayados (y subrayemos entre estos "mujer madura"...)=p
- p) p=o=madre. (Bryce Echenique 1991, p. 70)

¿Quién sufre el complejo edípico: Sebastián o Felipe? Sebito tiene una sólida relación con la madre. Aquí ocurre la traslación porque quien sufre el complejo es Felipe Carrillo, quien busca afanosamente la imagen de su madre en las mujeres que asedia y en la escritura. Y aparecerá una noción bifrónica denotada y connotada por la catóptrica: el otro es el espejo en el que ME reconozco y él aparece en MI. Para él, ver el espejo es verse, pero se trata de un engaño, porque los espejos traicionan la memoria y la propuesta catóptrica—siempre lúdica—habla de espejos que reflejan otros espejos, lo que explica la confusión edípica (es Sebito o es Felipe). El Edipo, en este contexto, es un destino, un drama colectivo encubierto por otro relato: el de la seducción, un recuerdo encubridor del verdadero drama: el del deseo por la madre. Ambos personajes—Sebito y Felipe—tratan de recuperar lo que la temporalidad dispersa y atomiza constantemente, generando, insistimos, una escritura neurótica.

Entonces aparecen los fragmentos bryceanos, jirones que representan el saldo de la herida que se infringe en la sintaxis. Los personajes existen temporalizándose y mientras actualizan su esencia, sus fragmentos van regándose por el texto, pero SU persistencia los proyecta hacia adelante en ese mismo devenir (aunque dé vueltas una y otra vez mientras vampirizan a los otros). Este personaje-siendo (se construye en la temporalidad) se constituye a partir de los fragmentos de él mismo que dejó en el pasado y otros virtuales, futuros (porque el futuro se entiende como pasado en el itinerario textual). La indeterminación que lo atraviesa, y por la que atraviesa, lo hace actuar de manera reiterativa, circular. Se siente protagonista y testigo, *voyeur* de la escritura.

Al estar sometido a esa sucesión temporal y a los vaivenes discursivos, que implican notables y constantes pérdidas, el personaje se refugia en su pasado (o en un presente con conciencia de pasado) o fantasea con el futuro para sustraerse a su temporalidad, con la ilusión de que el pasado y el futuro pueden atraparse de manera duradera y estática y como el presente se abandona como potencialidad representadora, la escritura marca estas instancias cronológicas y se produce un caos ordenado confundiendo lo ausente con lo presente. Sometido a la fugacidad de los segundos, tiene que re-crearse constantemente. Conocer y querer serán dos verbos fundamentales en la construcción de estos personajes:

O sea pues, que decidí tomar el asunto realmente entre mis manos, asumir todas las consecuencias, decidirlo todo yo, y postergué mi partida por cuarta vez. Nadie ah, me dijo ni pío. Ni siquiera la pobre Eusebia. Sólo un espejo me mandó a la mierda por cobarde e hipócrita, mientras me afeitaba una mañana más y decidía postergar el regreso por quinta vez. Bueno: me dije, sólo me quedan dos soluciones: la primera, que el tiempo retroceda, que todo vuelva a ocurrir desde el principio (...) temblando de miedo le pedí (al espejo) que me dictara la segunda solución. Bueno, la verdad es que me la había imaginado. Comprar un segundo billete y partir con Eusebia a París. Y para siempre. O mientras dure. (Bryce Echenique 1991, p. 178)

Si el pasado se asume como pasado —en la escritura— se anula la posibilidad neurótica, fragmentada y dispersa. Pero si el pasado atomiza la escritura, seguirá entorpeciendo la posibilidad que tenga el personaje-siendo (ser-siendo). Escribir el pasado como presente es renunciar a la posibilidad neurótica.

Quedarse con la vista en el pasado como si aún fuese presente es renunciar a dicha posibilidad. Sin embargo, si careciésemos de memoria y de imaginación no podríamos relacionar las diversas unificaciones espaciales que confluyen en el presente; estaríamos fragmentados, totalmente dispersos. (...) Se requiere de la imaginación para relacionar las unificaciones espaciales pasadas con las presentes y además de combinarlas entre sí para dar paso a las fantasías. A estas combinaciones de recuerdos que van cambiando y modificando constantemente nuestro texto interno habrá que incorporar una sensibilidad interna que unifique no sólo el pasado con el presente sino también con el futuro (Beuchot y Blanco 1990, p. 76).

Con este proceso, el mundo imaginario se llena de grandes cargas de afecto. No es casual que este ejercicio de escritura produzca un texto singular que no mutila la realidad sino se abre a la pluralidad de ésta. Por otra parte, hablamos de discursos que relacionan placer y técnica. Nos muestran al personaje-siendo y al narrador-siendo, mientras se construyen frente a nuestros ojos y nos retratan, en un ejercicio narcisista y catóptrico, los seres que somos siendo. El relato explícita y exorciza los fantasmas internos de los personajes y del narrador mientras transcurre el tiempo del encuentro (tiempo de la lectura, por extensión). El lector desconfiaba de su capacidad de secuenciación, pues el mismo texto lo inhibe al respecto. Dentro de la obra, en medio del conflicto, se abre la angustia y también la posibilidad, se abre la escritura neurótica dejando indicios y trozos de espejo por todos lados.

En la obra de Bryce Echenique encontraremos, entonces, con la prudencia de no caer en generalizaciones: a. una marcada relación entre placer y técnica; b. varios efectos de sentido que funcionan como procedimientos retóricos: condensación y desplazamiento, entre otros; c. la interpretación parte de lo particular y de lo periférico, pues no interesa dar una visión de conjunto; d. lo que se cuenta es un hecho concreto y aparentemente sin importancia; e. no hay acceso a las pulsiones en sí, sino a las expresiones psíquicas (marcan los afectos) del personaje que tocan al narrador y también hieren la sintaxis; f. juego de ausencias y presencias (*locus*/penumbra); caos; g. la interpretación consistirá en liberar el juego de las referencias entre los signos, para encontrar los significados ausentes del deseo; y habrá: h. intercambio de roles y desplazamiento de las funciones entre narrador, lector, autor y personajes.

Por eso es que **La última mudanza de Felipe Carrillo** es una escritura sin principio ni fin: nada pasa, nada termina, nada se olvida. Escritura del inconsciente donde nada se altera por el paso del tiempo y no se toma en cuenta la realidad. En un abierto rechazo a los grandes relatos legitimantes, se abre a pequeños relatos (¿encubridores?) que dan paso a otros y otros en un ejercicio fractal, catóptrico y narcisista ¿acaso no es siempre el mismo relato repetido *ad infinitum*? Texto aparente donde lenguaje y objeto perdido se enlazan y donde la palabra, fragmento de sentido, se disfraza de fantasía: distorsión, condensación, configuración y donde el lector no tiene otra posibilidad más que la misma ficción...

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Beuchot, Mauricio y Ricardo Blanco (1990). *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. México: UNAM.
Bryce Echenique, Alfredo (1991). *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona: Plaza & Janés.
Cioran, Emil M. (1992). *Breviario de podredumbre*. Barcelona: Taurus.
Corbin, André (1988). *El perfume o el miasma*. México: FCE.
Glucksmann, André (1982). *Cinismo y pasión*. Barcelona: Editorial Anagrama.
Kristeva, Julia (1989). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores.