

Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 37 (1998): 93-111

El viaje y sus **constelaciones** La narrativa de Humberto Mata

Víctor Bravo

Instituto de Investigaciones Literarias "Mariano Picón Febres"

Universidad de Los Andes

Resumen

Víctor Bravo concibe la década del sesenta como la década de la conmoción a nivel político, social, y sobre todo cultural del país, por la aparición de grupos como Sardio (1958-61), Techo de la ballena (1961-63), Tabla redonda (1961) y En hora (1962-71) que propiciarían el hallazgo de nuevas fuentes de nuestro originario. A este último grupo perteneció Humberto Mata. Su narrativa "representa permanentemente el espectro semántico del viaje, revelando en la conciencia crítica del relato, la irreductible carga de sin sentido que el viaje y todo relato arrastra consigo. La narrativa de Humberto Mata, dice Víctor Bravo, es "una glorificación de la superficie del tejido y de la resonante profundidad del sentido".

Palabras clave: Narrativa, viaje, relato, modernidad, héroe.

The Trip and its Constellations: The Narrative of Humberto Mata

Abstract

Victor Bravo conceives the decade of the sixties as the decade of national commotion on a political, social, and above all cultural level, and the latter because of the appearance of groups such as *Sardio* (1958-61), *Roof of the Whale* (*Techo de la ballena*, 1961-63), *Round Table* (*Tabla redonda*, 1961) and *In Hour* (*En hora*, 1962-71). These groups offered new sources for our beginnings. Humberto Mata belonged to the last group. His narrative permanently represents the semantic spectrum of the trip, revealed in the critical conscience of the story, the irriducible charge of the illogical that this trip and any story carries with it. The narrative of Humberto Mata, according to Victor Bravo, is a glorification of the surface of the narrative web and of the resonant depths of understanding.

Key words: Narrative, Story, Modernism, Hero.

Crítica a los fundamentos

Puede concebirse la década del sesenta como la década de la conmoción de las estructuras políticas, sociales y culturales del país; en correspondencia con el "aire eléctrico" que recorría a Occidente: aire luminoso del proyecto emancipatorio, que empieza a hacerse realidad en las primeras décadas del siglo, y que, al parecer, desprendía su último brillo antes de apagarse en los desfilaros de los escepticismos de final de siglo.

Esa conmoción creó, quizás por primera vez, una dimensión especular del país: la interrogación crítica

sobre su tradición, su historia y su destino. Junto a la insurrección de grandes sectores de las nuevas generaciones, será en la cultura donde esa especularidad alcance su mayor fuerza: **Sardio** (1958-1961) y **Techo de la ballena** (1961-1963), **Tabla redonda** (1961) y **En ha** (1962-1971), entre otros grupos, convocarán nuevos proyectos de expresión estética que cuestionarán la tradición, que propiciarán el hallazgo de nuevas fuentes de nuestro originario, que darán cuenta de la conmoción que atravesaba el país en todos sus estratos, y que se abrirán con fervor hacia un diálogo con lo universal. Expresión de resistencia cul-

tural, de transgresiones al canon y al arte edificante, de búsqueda de nuevas formas expresivas. De esos grupos surgieron proyectos de expresión estética de los más importantes del siglo en el país, tal como puede verse en la obra de Juan Sánchez Peláez y Salvador Garmendía, Rafael Cadenas y José Balza, Juan Calzadilla y Adriano González León, para sólo mencionar unos nombres centrales.

Desprendidos del grupo En haa, se pueden mencionar por lo menos tres proyectos narrativos que luego han alcanzado su expresión en la creación de universos de especularidad e ironía, de transgresión y construcción, de regreso a las fuentes y apertura hacia la universalidad. Me refiero a las obras de José Balza (1939), Carlos Noguera (1943), y el más joven del grupo, Humberto Mata (1949). Los tres muestran, con sus específicas inflexiones, tres horizontes narrativos de rigurosa exigencia estética, de ansias de universalidad y de incorporación de un imaginario nacional; y en la renovada promesa expectante de nuevos hallazgos.

Cinco libros y setenta posibilidades

La obra de Humberto Mata se ha enmarcado dentro del género cuento y, entre 1970, fecha de edición de su

primer libro, hasta 1998, ha mostrado setenta cuentos, distribuidos en cinco libros, que crean un universo, en la resonancia de Poe y Borges, de Kafka y Cortázar, de Meneses e, incluso, de Balza, en la búsqueda sin embargo de su propio perfil, que se expresa, a la vez, como una visión del mundo, articulada, en un ritmo de reiteraciones, en un profuso imaginario del viaje; y como "una poética del relato", en la representación narrativa de los procesos reconstructivos del género.

En 1970 Humberto Mata publica **Imágenes y conductos**, diez y ocho breves textos, bajo un epígrafe de Borges. Libro juvenil donde ya se despliega una sabiduría en el uso del lenguaje: concisión e indeterminación, revelación narrativa de enigmas y representación de enigmas irreductibles al sentido, sentidos contradictorios que dibujarán el estilo pendular del escritor. Bajo la inflexión de Borges, de Cortázar, de Meneses, reconocibles como fuentes de representación y desde donde el autor parece partir, como siguiendo la enseñanza de Quiroga, hacia sus propios hallazgos. Así, por ejemplo, en "La decisión", el cambio de perspectiva del relato, como modo de trasponer la realidad en irrealidad y así salvarse de la culpa; así la infinita crueldad en "El plan", como expresión de la sexualidad deseante e incestuosa; **así el enigma** que, por

ejemplo, en "Continuos", se impone como una resistencia ante la intención esclarecedora del relato; así el despliegue de la subjetividad y de la indeterminación en brev́simos textos como "Sitios y bisectrices", "She'a rainbow", "Los círculos" o Kerem: el café de Melissa"; pero sobre todo, primero, la representación de una sociedad alterna, organizada, en "Conoidales", hallazgo representacional que dará posteriormente piezas maestras; y lo que es el más poderoso imaginario de esta escritura, :: el viaje, en su amplio y complejo espectro semántico, y que en este primer libro se presenta como pendular desplazamiento a otro ámbito (en "Continuos"), como escape hacia la muerte (en "Escape"), como representación deseante del regreso (en "Karem: el café de Melissa), como resignificación paródica del "Descubrimiento" (en "Los descubridores") o como viaje infinito, por medio e la figura del laberinto (en "Ramsés y otros símbolos"). Orlando Araujo dijo de estos cuentos que "son como ensayos de obra mayor", y afirmó: "Presiento que Humberto Mata nos reserva una literatura insólita", premonición que Mata irá cumpliendo libro a libro.

Pieles de leopardo, de 1978, nos presenta veinticinco textos breves, aunque en general más extensos que los de su anterior libro. Podría decirse que en este libro el autor se en-

cuentra en plena madurez. Sus cuentos convocan las recurrencias que caracterizarán esta narrativa: el Delta, como lo originario, en un paralelismo creador con las formas universales de la expresión estética; el viaje, en un espectro que igual representa la vida, la trayectoria hacia una plenitud ilusoria o hacia la muerte, o el regreso hacia la naturaleza, o hacia ninguna parte; la simultaneidad de tiempos, la confluencia de espacios, la alteridad brotando en distintas formas, el tejido como criba reconstructiva del relato. En este amplio corpus, cuentos como "Ventana", "El jardín del acecho" y "El mensaje", se presentan como piezas de incomparable realización estética. En los dos primeros, la relación entre lo múltiple y su confluencia obliterada, la fijación de la simultaneidad, nos revelan una conciencia de la libertad, del tiempo, del relato; en el último, la espera esperanzada se expresa sostenida en una filigrana del absurdo.

Luces, de 1983, reúne nueve textos, de mayor extensión. En ellos asistimos a la resignificación del poder y del dominio, transpuestos al sentido alegórico en textos como "El lector", o a la ironía, como en "Ventolera"; asistimos al tramado de la enunciación como uno de los elementos de composición del relato; a la representación del viaje como repetición, hasta llegar a la re-

presentación del simulacro, para hacer posible uno de los elementos generadores de acontecimientos en esta narrativa: la venganza; y asistimos a la diseminación y reconstrucción del sentido por las redes lógicas del relato policiaco.

En el conjunto, de gran factura, destaca un texto como "Luces", por su compleja estructura enunciativa, por el despliegue enigmático del relato, por la escritura como resistencia al enigma, al ocultamiento, en la tensión por la representación de la verdad.

Toro-Toro, de 1991, reúne once cuentos. El "toro-toro", cesta ritual de la cultura warao, tejida con fibra mágica por el curandero, se convierte en la metáfora del libro y del relato mismo: el tejido como lo que hace posible el sentido. Lo policiaco y la venganza se retoman con diferentes inflexiones para la expansión del relato y la recurrencia del viaje, que se presenta con un alto nivel de complejidad: el viaje como fracaso, y la reafirmación de la esperanza (de la "esperanza esperanzada", en el sentido kantiano) como acto intransferible. Cuentos como "La esmeralda" y "La isla ausente" se revelan en una gran dimensión de belleza.

Boquerón y otros relatos, de próxima publicación en Monte Ávila, editorial que ha publicado la mayoría de sus anteriores libros, reúne siete relatos relativamente ex-

tenso. En este libro, donde los cuentos se expanden, rozando a veces con la extensión de la "nouvelle", las recurrencias de la narrativa de Mata son convocadas en nuevas inflexiones; así el viaje, así la alteridad manifestada en el estremecimiento del horror o en la dimensión de sentido que da lo policiaco. Entre los siete cuentos de gran calidad, por lo menos dos obras mayores se muestran en este libro: "El licitador", una pieza del horror que, a mi criterio, alcanza un grado de perfección; y "Boquerón", ganador del Concurso de Cuentos de El Nacional, de 1992, y que da título al libro; cuento policiaco que despliega la escena de "otro" mundo, diferencial, con su propia moral y su propio sentido de la vida, mundo que acecha y que hace confluir, a la vez, la fuerza pasional del odio, y una "introversión y nostalgia tenaz".

Esta narrativa va dejando las marcas de unos signos recurrentes: el leopardo, piel manchada y violenta, la vitalidad misma: la expresión del acecho o, por arte de la metáfora, la vida que fluye; la isla, dimensión espacial y teleológica del viaje; y el Delta, multiplicidad de caminos, mano abierta, laberinto, río especular por donde fluye la escritura. Lugar de lo originario y desde donde, por medio de la escritura, es posible convocar lo universal. En el mapa trazado por estas recurrencias, la na-

rrativa de Mata expresará una visión del mundo, en un amplio espectro significativo del viaje, introducirá la visión irónica a partir de la percepción y representación de otros mundos, no desde una extraterritorialidad sino en el seno mismo del mundo; y elaborará una estética del relato por medio de la representación de los procesos reconstructivos de la ficción.

El viaje y sus constelaciones

El viaje es la tesitura de la vida misma. Si, tal como lo ha explicado la fenomenología, la vida es fundamentalmente temporalidad y, por tanto, acontecimiento, todo acto de vida puede explicarse en la resonancia simbólica del viaje. Y si en el arco del viaje se despliega la vida, éste convoca para sí un rico espectro semántico, pues se viaja hacia el abismo y la muerte (en el sentido del ser para la muerte heideggeriano), o hacia alguna promesa de plenitud y trascendencia, que en términos del cristianismo puede llamarse redención, o, en términos de la racionalidad optimista de la modernidad puede imaginarse como utopía. Quien parte, puede hacerlo hacia ninguna parte, entonces el viaje se convierte en errancia; puede trazar la emergencia de un escape o revertirse en un regreso, propiciando el sentimiento de "la espera esperanza-

da", tal como ha sido descrita por Kant, o de la espera infinita o absurda, tal como ha sido representada por Beckett. El viaje puede describir un laberinto, en la indeterminación de un final; o un simulacro, cuando en vez de trazar su arco de temporalidad, se repliega en alguna forma de ocultamiento. Y si no hay viaje sin lenguaje que lo nombre, entonces su primera manifestación testimonial se produce en esa expansión de la frase que, según Valéry, es el relato. La dimensión de lenguaje donde la vida necesariamente se coloca (pues el hombre, según Lacan, se encuentra permanentemente bañado por el lenguaje), hace del viaje un relato que adquiere un sentido en las redes de la causalidad y la finalidad. La fenomenología, a partir de Merleau-Ponty, ha señalado que toda conciencia es teleológica, y podría decirse que, en el relato de las culturas, las sociedades míticas y religiosas tienen como dominante la teleología, mientras que las sociedades modernas, que parten del principio de la objetividad, tienen como dominante la causalidad; dominante que dio origen a uno de los relatos fundamentales de la modernidad optimista: la ciencia.

La narrativa de Humberto Mata representa permanentemente el espectro semántico del viaje, interrogando el horizonte de certezas de la causalidad y la finalidad; y revelan-

do, en la conciencia crítica del relato, la irreductible carga de sin sentido que todo viaje y todo relato arrastra consigo.

La condición de carencia y el deseo de plenitud son dos extremos en el arco del viaje de la vida. La rendición y la utopía, lo decíamos, constituyen poderosos imaginarios desde la carencia del presente, y algunos cuentos de Mata dan cuenta de esa condición y ese deseo. En "Guaniamo", de Pieles **de leopardo**, el viaje en busca del diamante, materialización de la plenitud, contrasta con la asfixiante carencia, de miserias y fracasos, donde renace, sin embargo, el deseo de la búsqueda. "Nada, tal vez pensaba el hombre, puede diluir este deseo producto de las infamias sucesivas: riqueza. En "La esmeralda", cuento de Toro-toro, la insistencia del fracaso propicia el viaje "hacia ninguna parte", viaje sin regreso de los hermanos, y sólo la igualmente insistente metáfora del crepúsculo, como signo de la posible plenitud compartida, hará derivar el relato hacia una historia de amor, e impedirá la precipitación de este texto en una de las más extremas representaciones del fracaso.

La "estructura metafísica del ser", según María Zambrano, lo lleva a crear certezas de alguna forma de trascendencia. El optimismo que se desprende del sentido teleológico (que parece consustancial con la

conciencia y con el lenguaje mismo), hace que todo fracaso sea provisorio, apenas u obstáculo, la necesaria resistencia en el avance hacia la promesa de felicidad de las finalidades; de allí el crecimiento del valor y del entusiasmo ante los obstáculos en los grandes constructores de utopías, en el transcurso de la historia. El héroe, victorioso entre ayudantes y obstáculos, quien, con el glorioso logro de la finalidad, supera la fractura que se había producido en el orden, fractura que lo había lanzado a la aventura, encarna a la perfección, en el imaginario de los hombres, el sentido teológico de la existencia. El héroe hace posible la promesa teleológica y es por ello el guardián del orden. La modernidad, que no es sino la glorificación de las posibilidades afirmativas del futuro, creó, con la historia ascendente y el progreso, con la revolución y la utopía, con el despliegue de las fuerzas y estrategias de la razón, una de las más elaboradas refutaciones de los abismos y negatividades del existir, descubrió en el hombre al ser utópico, el principio esperanza, como lo llamara Ernst Bloch, y condujo el relato hacia el poderoso imaginario del final feliz.

Llega un momento, sin embargo, de lucidez y de vértigo, en que el hombre mira de frente los ojos de medusa del abismo, interroga los límites del sentido, la tranquilidad de

sus presuposiciones. Momento de la conciencia crítica donde causalidad y teleología son puestas en cuestión, y donde las múltiples formas del sin sentido brotan de su cono de sombra y señalan la fragilidad y ceguera de la existencia. "Existir -ha señalado Ciorán- equivale a una protesta contra la verdad", y la conciencia crítica se somete a la maldición, ya señalada en el Génesis, de comer del árbol del conocimiento. Filósofos como Heráclito, Zenón de Elea o Diógenes el cínico ya habían señalado la fragilidad y el sin sentido que acosan el existir, pero el monumento metafísico platónico, que servirá de plan rector a occidente, refutará tal endeblez y le dará al ser y a lo real el sentido de la trascendencia. Con Leopardi, Shopenhauer y Nietzsche se planteará, una vez más, ese acto de lucidez ante el abismo que ya encontramos en los presocráticos, y desde entonces será posible saber que la estructura metafísica que nos da la tranquilidad de un sentido también nos impone formas de dominio, que la ceguera ante el abismo nos impide ver que lo real es una representación, una construcción de presuposiciones y perspectivas, que la intuición de la ausencia de toda trascendencia hace tropezar el ser con las aristas del absurdo, y que actos extremos como el suicidio pueden significar, desde el fondo de la angustia o de la melancolía, la refuta-

ción a esa ceguera. Ese acto de lucidez coloca al ser no en los ennegrecidos horizontes de la trascendencia sino en los abismos de la angustia, del mal y del dolor, desde donde brota la vida.

En "La esmeralda", el cuento de Mata, el viaje sin regreso y como fracaso se repite en todos los hermanos, pero el relato, tal como señalamos, realiza la inflexión hacia la finalidad trascendente de lo amoroso, por medio de la metáfora compartida del crepúsculo, realizando de este modo la refutación del fracaso. En un sentido opuesto parece colocarse el relato "La isla ausente", también de Toro-toro. El viaje de vacaciones a la isla se convierte en un viaje sin regreso, pues si en un plano del relato el viaje lo es hacia el encuentro con Omar, el amante pescador, amante de "contactos múltiples y la escapada perentoria", e, incluso, hacia la experiencia del nacimiento de la hija, en una suerte de segundo pliegue del relato, es un viaje hacia sí misma, hasta la más extrema soledad. "Los rumores de las olas y el viento -se dice en el texto- la pusieron en contacto con una posibilidad de ausencia ilimitada". Se expresa de este modo la verdadera razón del viaje: ¿Cómo sería la soledad total?" El acceso a esa "soledad total", a esa "ausencia ilimitada" es, sin embargo, no una posibilidad sino una imposibilidad, el viaje hacia un

absoluto, hacia un punto sin regreso que es la anulación de la vida. En este cuento, el viaje (que en el amor de Omar y en el nacimiento de la hija pudiese alcanzar un fin, **una razón teleológica**) se duplica, se continúa en un segundo viaje, ahora desde la isla hacia ese lugar absoluto situado en el más allá, en el mar infinito. Ese viaje al absoluto, a la soledad total del ser, lo es también hacia el filicidio y el suicidio. Viaje donde la más alta afirmación de la vida es también su negación.

Todo inicio de viaje crea una ausencia, un vacío, que muchos han identificado con una experiencia de la muerte. En esa ausencia y ese vacío se coloca una de las actitudes más reiteradas en el existir humano: la de la espera.

La espera en la certeza de un regreso, lo decíamos, da origen a lo que Kant ha denominado la espera esperanzada, aquella que da origen a la esperanza, permanentemente renovada. La espera sin regreso posible, por el contrario, da origen a una significación del absurdo, tal como se representa en Valdimir y Estragón, los personajes de Beckett.

La espera esperanzada (o su dimensión de absurdo) parece presentarse en la narrativa de Mata, por medio de una resignificación del viaje y el regreso. Ya en "Los descubridores", **de Imágenes y conductos**, como anotáramos, asistimos

a una resignificación, paródica y desde la perspectiva indígena, del viaje del "Descubrimiento". Pero será en "El mensaje", **de Pieles de leopardo**, y en "El regreso", de Lucce, donde esa resignificación creará una criba del simulacro, de la espera esperanzada, y la desesperanza. En "El mensaje", la presencia de la poesía de Eliot, leída por el padre en las tardes, hace de ese acto una especie de "viaje ritual de las palabras" ("Las horas de la tarde cuando nos sentábamos en la sala para escuchar los poemas de Eliot que el viejo leía en un inglés preciso, como si cada palabra viniera e muy lejos, más allá de las cuerdas vocales, y el fuera tan solo un medium"...), y de la espera un acto ritual y trascendente. La posibilidad (absurda) de resignificar el viaje absoluto, el de la muerte, y convertirlo en un viaje con regreso se plantea como una elaboración primero para ocultar la verdad a la madre para luego plantearse como certeza colectiva. El texto nos presenta, primero, dos viajes excluyentes: el de la madre a las islas (motivado por su corazón delicado), y el del padre a la muerte. La revelación o la resistencia a la verdad (decirla o no decirla), produce el tercer viaje, de la tía Alicia, abriéndose de este modo un arco de indeterminación (nunca se sabrá si le dio la noticia o no a la madre) que produce el regreso de la madre y el

simulacro del viaje del padre (no ha muerto, sólo ha viajado a las islas, mientras la madre regresaba). Se produce de este modo la representación de la espera esperanzada (la certeza, a ratos incluso en quienes han urdido la mentira de que el padre regresará). La transposición del viaje a la muerte por el viaje a las islas, mediante el simulacro, crea la espera esperanzada, paradójicamente sostenida en el absurdo. El supuesto regreso del padre, y la espera de todos de que salga esa tarde de la habitación para leer de nuevo los poemas de Eliot crea, en el cierre del relato una de las representaciones, a la vez de la espera esperanzada, y del absurdo, más sorprendentes e intensas de la narrativa que, como lector, conozco.

En "El Regreso", la partida de los dos "jóvenes y fuertes" crea en el pueblo una espera expectante que hace significar su posible regreso, como "el regreso de los ídolos"; espera esperanzada que, como la expectación ante el regreso del Mesías, determina el sentido de la vida cotidiana: "El pueblo imaginó vivir gracias a ellos". La espera que dura más de treinta años termina con la llegada de los forasteros, y por el no reconocimiento por quienes esperaban; por tanto, con el paso de la espera esperanzada a la desesperanza, por el no reconocimiento. La espera esperanzada, transformada por una

idealidad en el tiempo de la espera, es derrotada por la realidad, revelando de este modo su fragilidad.

El regreso se abre en un más amplio espectro en la narrativa de Mata. En "Karem: el Café de Melissa, el regreso (a un tiempo anterior de juventud y amor, antes de la traición) engendra, por el deseo, la representación subjetiva de los acontecimientos. En "Vergüenza", de **Luces, los** diferentes viajes crean un texto oscilante, en una suerte de palimpsesto **de Romeo** y Julieta (dos hijos, en la expectación y realización del enamoramiento en el ámbito de dos familias que se odian), crean una hermosa tensión en el relato, con el texto, a distancia, de Shakespeare. En esta hermosa filigrana de palimpsesto se realizará el viaje (en paralelo) de los hijos, y su encuentro para el destino amoroso; y el viaje del padre, como abandono de la familia, en la intransigencia del odio. Aquí el texto se separa de Shakespeare para entrar en otra dimensión, de una profunda intensidad narrativa: el reencuentro y llamada del padre. En "Toro-toro" el regreso al lugar de la infancia es también, como veremos, un regreso a las fuentes del relato, y un regreso a la culpa, de allí que el texto comienza con un interdicto sobre la posibilidad del viaje. En "Caleidoscopio", **de Piel de leopardo, el** tramado de las correspondencias re-

presenta, con una gran belleza, el amor de los recién casados y el sentido del "renacimiento" (significado también en el regreso a la naturaleza). La escena de la estampida, narrada objetivamente, se realiza, sin embargo, en la subjetividad de los personajes, y esa transposición hace coincidir el amor y el regreso a la naturaleza como formas de renacimiento. El regreso en Mata guarda la mayoría de las veces la significación del regreso a los orígenes y, de manera específica, al Delta. Regreso que encuentra siempre la resistencia de las mediaciones (de culpa, de no reconocimiento, etc.) que hacen de esos orígenes una finalidad siempre distante.

Pero el viaje también puede ser escape, viaje hacia ninguna parte, tramado de un laberinto. En "Escape", de **Imágenes y conductos**, el espacio objetivo del trabajo y subjetivo de la infancia dan paso a otro espacio, el del pasillo de la locura, por donde se produce el escape hacia la muerte. En "Ventana", de **Piel de leopardo**, asistimos a una representación del encierro ("De una forma u otra, somos prisioneros, tratamos de alcanzar cosas imposibles y, al final, nos conformamos con simples simulacros"), materializada en la cárcel, y de la libertad por medio de lo imaginario. El cuento es una representación del cruce entre lo real y lo imaginario, entre el encie-

rro y la libertad. Ese "cruce" se producirá por medio de un cuadro que el prisionero coloca en su celda: por medio del cuadro viaja (como el personaje de una de las "leyendas" de Asturias, quien, prisionero, dibuja un barco en la pared de la celda, y escapa en él). Este primer plano, simbólico, de representación, se abre a otro, donde una raza, con una sabiduría vinculada a la magia, es humillada (encerrada) por otra, y donde esa forma de libertad es una forma de resistencia. El cuadro es descrito como una ventana, y la simbología nos dice de la ventana que es puerta al **cielo**, a lo trascendente. En "El amortajador", de Toro-toro, se produce la confluencia a una doble significación del encierro: el edificio, que sostiene un ámbito de muerte, significado fundamentalmente, en los olores, y en el orden de la casa, **ante** la enfermedad de la madre. Manija, "tan centro de la casa ella", será una doble prisionera, y con la llegada del "amortajador" (llegada quizás real, quizás imaginada por ella) se producirá el escape (hacia el apartamento de arriba, hacia lo desconocido, hacia el no regreso...). La huida de Maruja prepara la posibilidad para la huida de Lisbeth, la hermana menor, colocada ahora en el doble encierro. El amor del amortajador, fin de la huida de Maruja, si bien, en el cuento, se corresponde con la anulación de

los signos de la muerte, esta anulaci3n es superficial y el mismo es un personaje de la muerte. Quizás por ello podría decirse que la huida de Maruja, de lo femenino, es una huida imposible; es, quizás, el desplazamiento de un encierro a otro.

El viaje hacia ninguna parte anula toda significaci3n trascendente y lo transforma en errancia, que concluirá en un viaje hacia la muerte; así ocurrirá de diferente manera en "Orfeo", "Curiara" o "Tráfico" **de Piel de leopardo**; en "El regreso" de Luces, o en "Incendios" de Toro-toro. El viaje con un final que se resiste a entregarse hace de la travesía un laberinto, tal como sucede en "Ramses y otros símbolos", **de Imágenes y conductos**, o en "Las puertas de la montaña" **de Piel de Leopardo**.

Sin embargo, el viaje más cercano al equívoco es el del simulacro, el que no se hace y, desde su ocultamiento, teje sentidos y certezas de realizaci3n. Es el viaje que inventa sus huellas, su archivo, para convertirse en un testimonio secretamente falaz. Ya comentamos, como en "El mensaje" se crea ese simulacro de viaje no sólo para evitar el dolor sino también para convertir la ausencia en presencia, el viaje a la muerte en expectante posibilidad de regreso en "Luces", el simulacro del viaje se mueve de manera oscilante entre dos posibles cauces: una subjetividad afiebrada que entra en la

locura; una trampa, un ardid para hacerlo pasar por loco. La primera posibilidad se presenta de manera "débil" en el texto pues lo dominante es la perspectiva del personaje narrador que señala los mecanismos del engaño. Las dos posibilidades guardan un hermoso paralelismo con la aparici3n de las luces, que pueden responder a una raz3n objetiva, producto de la quema de los árboles; o puede provenir de la mente afiebrada que cree ver luces que interpreta como la invasi3n de seres crueles y silenciosos. El cuento nos narra tres viajes: el de Isber (a la isla, viaje por matrimonio que luego es viaje a la muerte); el viaje del hijo menor a la isla (contraviniendo los deseos de la madre y del hijo mayor y para estar con Isber, naturalmente antes que aconteciera su muerte). Estos dos viajes plantean las siguientes relaciones: identificaci3n del hijo mayor y la madre en su rechazo al matrimonio y al viaje de Isber; identificaci3n del hijo menor (narrador con Isber) manifestada en su viaje a la isla; y el rechazo del hijo menor por parte del hijo mayor y la madre, estas relaciones motivan la preparaci3n de la trampa para la exclusi3n del hijo menor (no a la muerte sino a la locura). El personaje narrador describe los mecanismos de exclusi3n: "...decidieron tomar venganza: por comprender a Isber, por imitarlo, por viajar a la isla, por

alguna acción desconocida, y simularon un viaje para coronarla". El viaje de la madre y el hermano mayor a la isla es sólo un simulacro para a su vez simular ante el hijo menor el asesinato y el suicidio. La trampa funciona y el hijo menor testificando lo que nunca ha ocurrido es excluido, desplazado al espacio de la locura donde toda posible aserción de su parte ("¡No soy sicópata!") se coloca, como en el cuento de Gabriel García Márquez, "Sólo vine a hablar por teléfono", en un grado cero de credibilidad. Un lugar de una absoluta precisión espacial, un sanatorio, y de una imprecisa expresión temporal ("desconozco el tiempo desde que habito este lugar") y donde el acto más cruel de separación es la imposibilidad de la comunicación. Según los lógicos es la condición de verdad lo que hace posible la comunicación. Si no existiese esa condición la comunicación no sería posible. Sin embargo, podemos afirmar que más que la condición de verdad, lo que permite la comunicación es lo que podríamos llamar la condición de credibilidad: la comunicación se hace posible no tanto porque yo diga verdad o mentira sino porque el otro me cree o no. Tal situación explicaría la frase de Nietzsche, "No el que tú me digas mentiras, sino el que ya yo no crea en ti, eso es lo que me hace estremecer". Este es el principio de la fábula

del cordero, sus padres y el lobo. Para que el discurso tenga una dimensión de credibilidad debe colocarse en un lugar de enunciación que lo legitime; quien, desde la prisión dice "soy inocente", o desde el manicomio dice "estoy cuerdo", habla desde un grado cero de la credibilidad y su discurso se hace inútil. Si algo nos estremece del personaje de García Márquez cuando dice "sólo vine a hablar por teléfono", o cuando el personaje de Mata dice "no soy sicópata" es porque si bien sabemos, desde nuestra perspectiva de lector, que no está loco; observamos que su discurso se expresa en un grado cero de la credibilidad, y que por tanto, su primera cárcel es la de un lenguaje inútil, de una asertividad negada.

El viaje se convierte en una reiteración fundamental en la narrativa de Humberto Mata, en un principio de composición del relato y en un modo de expresar una visión de la vida y el mundo.

Los rostros de la alteridad

El viaje crea una topología de lo uno y lo otro, de lo propio y lo alterno, de la identidad y la diferencia, topología donde una conciencia crítica se aloja en una perspectiva interrogante sobre el orden y sus legitimaciones.

En "Continuos" breve texto que abre **Imágenes y conductos**, el per-

sonaje empieza a vivir dos realidades paralelas (el de la ciudad con sus padres, y en una isla), hasta que el equilibrio se rompe y se impone el ámbito de la alteridad. La representación de realidades paralelas es una de las recurrencias de la literatura fantástica, y en nuestra lengua Borges y Cortázar son dos maestros indiscutibles. La experiencia de la alteridad es en primer lugar una experiencia de la subjetividad, y así podemos observar en "Continuos" un testimonio subjetivo. En "Sitios y directrices" del mismo primer libro, se relata el levantamiento del estado de sitio de una ciudad, y esta escena narrada en una atmósfera de ambigüedad se traspone progresivamente en la subjetividad; así ocurre en "Karen: el café de Melissa", ya mencionado, donde la expectativa de regreso engendra los acontecimientos en la subjetividad antes de que estos realmente ocurran; así en "Los ensueños de Adriana", de **Toro-toro** el acontecimiento amoroso se realiza en la subjetividad y en contraste con la inaprensible tarea de oficina. En la subjetividad, lugar de metamorfosis, el tiempo se multiplica y el espacio se abre hacia múltiples posibilidades, otorgándole al relato la posibilidad de infinitas representaciones.

La alteridad, en el relato, se presenta muchas veces como representación de sociedades diferenciales, or-

ganizadas en el seno mismo de lo social. Esta realidad puede ser reconocida en las sociedades secretas y de iniciación. Estas sociedades viven en una alteridad de revelaciones y, por tanto, es usual que se sitúen en una perspectiva de superioridad respecto a la sociedad "normal", no determinada por esas revelaciones e iniciaciones. Entre una y otras sociedades existe una separación (y, por tanto, una exclusión), y esa separación se produce por dos procesos (no excluyentes): la ritualización y la mutilación.

El ser mutilado, como Makandal, **en El reino de este mundo** (1949), de Alejo Carpentier, o como los ciegos, en las novelas de Sábato, pueden habitar una zona de la diferencia (que, en la novela de Carpentier es la insurgencia clandestina y en las novelas de Sábato, una sociedad organizada con sus propias leyes). Diversos cuentos de Humberto Mata se abren hacia la representación de distintas modalidades de la alteridad. En "Conoidales", **de Imágenes y conductos**, el "Comité" es una sociedad que no se sabe lo que es y de la que no se puede salir; en "Dos sueños y otros más", de **Piel de leopardo**, la alteridad es representada en los sueños como signos premonitorios de lo real; en "La guardia", del mismo libro, en una atmósfera parecida a la de "Las ruinas circulares", de Borges, un guardia ¡le-

ga a cumplir su misión, y la vigilancia es una espera de la alteridad que, por fin, se manifiesta; en "Aguas", de Toro-toro, la alteridad toma los espacios de la casa, como en "Casa tomada", de Cortázar, pero esa alteridad no es indeterminada: **son las** aguas que se desprenden de lo originario.

Lo otro está allí, como una extra-territorialidad que, paradójicamente, habita en el interior de nosotros mismos. Su manifestación nos llena de estremecimientos y, si lo concebimos como lo "siniestro" o lo "ominoso" freudiano (según la palabra alemana "unheimlich"), puede ser concebido como aquello que debe quedar oculto y sin embargo se ha manifestado. La experiencia de la alteridad, consustancial con la vida misma, es una experiencia del estremecimiento; por ello ha señalado Blanchot que el estremecimiento es el mejor sentimiento del ser humano.

La alteridad puede manifestarse de este modo como lo inabarcable, como lo monstruoso que acecha, y ese acecho es el del terror, o puede manifestarse como otro mundo, con sus propias leyes y causalidades, distinto del mundo "normal"; y esa diferencia abre una perspectiva crítica sobre esta "normalidad". Una y otra posibles representaciones de lo alterno se encuentran de manera magistral en dos cuentos del último li-

bro del autor: "El licitador" y "Borquerón".

"El licitador" es una pieza maestra del horror. En una atmósfera cercana a las creadas por Lovecraft, lo otro, monstruoso, inabarcable, habita el espacio sin luz en el tercero de los túneles abandonados de un viejo edificio. Es la manifestación de lo oscuro en su resistencia ante la luz. Ese oscuro se percibe como monstruoso, como acechante, pero es significativo observar que su expresión es no de amenazas sino de lamentos, y sus reacciones, desde la oscuridad total del tercer túnel, no son sino reacciones de miedo y defensa. El licitador huye desde lo oscuro, desde el lugar del horror hasta tocar la demencia, pero, desde otra posible perspectiva, desde la perspectiva de lo otro, el horror viene de la luz contra un ser deforme y aterrador que defiende su habitat de lo oscuro. Frente a la gran metáfora de la luz que rige nuestra perspectiva moral e identificatoria, este cuento, lejano entonces de las atmósferas de Lovecraft y de aquellas piezas del horror que no son sino piezas edificantes de esa gran metáfora, crea la posibilidad, aunque sea de manera sesgada, en la grieta de sentido que abren los lamentos, de una perspectiva desde lo oscuro, donde, repitámoslo, el horror viene de la luz. Si lo monstruoso tiene, desde la luz, un

punto ciego de representación, las estrategias del licitador para vencer la oscuridad del sótano son significadas, en los lamentos de lo otro, también como lo innombrable, como lo irrepresentable. Esta "oscilación" en la representación del horror plantea una problemática de la representación pues ésta parece imposible cuando hay ausencia de algún signo de inteligibilidad. La ininteligibilidad de lo otro lo convierte en lo irrepresentable, en ese punto ciego de la representación que es el horror.

Cuando lo otro se presenta como un mundo y un orden, sin duda distintos, pero articulable en alguna forma de sentido, deviene diferencia representable. Hay una larga tradición en occidente de otros mundos representados en la ficción. El cuento maravilloso, tipificado por Vladimir Propp, es su más clara expresión. Cuando esos otros mundos pueden penetrar lo real para poner en cuestionamiento sus presuposiciones y fundamentos, estamos frente a otra representación ficcional que abre una conciencia crítica sobre lo real, y linda con lógicas diferenciales como lo fantástico y lo absurdo. Para no hacer una larga lista de los innumerables ejemplos existentes, citemos sólo una pieza maestra, "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius" (1944), de Jorge Luis Borges, donde la descripción del mundo de Tlón y sus lógicas diferenciales presuponen

una puesta en perspectiva crítica de las presuposiciones del mundo "normal". En "Boquerón" Mata explora la representación de estos mundos diferenciales, vinculando esta representación a una estructura del relato policiaco.

El relato policiaco acompaña con gran vigencia a la ficción moderna pues, desde la propuesta de su modelo por Poe, se constituye en la más espectacular representación de la rearticulación del sentido. En la combinatoria de los brevísimos elementos que lo configuran (víctima y detective, enigma y asesino), hecho que ha permitido la difusión masiva del género, en series como las de Conan Doyle o Agatha Cristhie, muchos grandes escritores han encontrado en el género la problemática del sentido y del orden, las redes de la inteligibilidad que nos permiten la relación "normal" con los otros y el mundo. El primer efecto (que, en las grandes obras del género, se convierte en efecto estético) es el contraste entre los signos diseminados, débiles de sentido, en cuyo horizonte se sitúan la víctima y el enigma, y la poderosa rearticulación del sentido dada por la racionalidad del detective. Un ejemplo magistral de este contraste nos lo ofrece Poe en "Crímenes de la calle Morgue", cuando, antes de la escena de los crímenes, Dupin es capaz de saber exactamente lo que piensa su com-

pañero de paseo y responderle en voz alta a su pensamiento. Quizás podría decirse que una hipótesis del relato policiaco indica que todo sentido diseminado realmente esconde un orden, posible de revelar por la racionalidad. La conciencia crítica del relato policiaco se hace extrema cuando cuestiona sus propios procesos de representación. Así, cuando sus elementos constitutivos guardan combinatorias incongruentes (si el detective es la víctima o, a primera vista imposible: la víctima es el asesino), y cuando su mayor conquista, el orden inteligible reestablecido, se revela como falaz. En "La muerte y la brújula", de Borges, como en ningún otro texto, confluyen estos efectos deconstructivos.

Humberto Mata escribe algunos cuentos en el contexto de las inflexiones mencionadas: "El cansancio de A.P. Frachazán", de Luces, y "Boquerón", ya mencionado. Si el crimen esconde un orden lógico, Frachazán dirá que "es el crimen por la pasión de lo exacto y la causa trascendente". Como Erik Lónrot, de "La muerte y la brújula", Frachazán intentará buscar el sentido de las muertes en la precisión numérica, y la relación racionalidad-exactitud lo lleva a predecir el siguiente crimen ("Si mi racionamiento es exacto, el octavo crimen se realizará en el centro del cuadrado"), y a producir la

sorprendente identificación: el detective es el asesino.

"Boquerón" ofrece, como decíamos, una de las más grandes potencialidades de la ficción: la de describir un mundo distinto, diferencial, alterno, con sus lógicas, sus lenguajes, sus interdicciones. La aparición de cadáveres de mendigos en el túnel del Boquerón, con las huellas dactilares quemadas, presenta desde el comienzo una doble resistencia de sentido: la del enigma y la de la insignificancia de los muertos: "Eran mendigos; personas cuyo pasado se desconocía y cuyo futuro no existe: anónimos perennes". Toda intervención de la racionalidad para darle significación trascendente a esas muertes (el por qué del enigma) se hará en resistencia con el orden jerárquico de la institución policiaca y la sociedad, y como corolario, en la progresiva identificación con ese mundo diferencial. La investigación realizada por Acharés, al vincularla con un orden musical, presupone un orden detrás del enigma, y el desplazamiento, por mimetismo, a ese mundo. La racionalidad revelará un orden en esas muertes (sólo producidas en Luna Nueva), la resistencia del enigma a revelarse totalmente (por más que las muertes se revelan como rituales suicidas en atención a una concepción compleja del valor de la vida y de la muerte) y el rigor

lógico de otro mundo con una específica moral, con "un sentido de la libertad desbordado", con un valor del anonimato, y del orden y la cohesión. Ese mundo diferencial, creado por una mutilación (de la significación social, de las huellas dactilares), al igual que el mundo de los ciegos en la novela de Sábato, y como esos seres de piel amarillenta por la falta de sol que viven entre las grutas del subte, en "Texto en una libreta" (1980), de Julio Cortázar, imponen una perspectiva negadora del mundo "de arriba". Así se dirá, desde la perspectiva de debajo de los puentes, "La ciudad era otra cosa, vista desde estos sitios", "Diría que es por esa cosa que uno le tiene a los de arriba, que son unos grandes carajos todos, con sus ropitas y sus corbaticas", "¿Qué pueden entender? Nada. Con esas ropas malolientes, nunca podrán entender". Al final, el detective, mimetizado con el otro mundo, en una de las representaciones de lo identificatorio que es uno de los grandes momentos del relato, identifica a su vez, en una compleja y fascinante lógica, al detective, al asesino y a la víctima.

"Boquerón", al representar los procesos de rearticulación del sentido, su complejidad, su resistencia, representa los procesos reconstructivos de la ficción, tarea que con mayor o menor énfasis se encuentra en la ma-

yoría de los textos de Humberto Mata.

Los procesos reconstructivos de la ficción

La conciencia crítica que, como signo de la modernidad, atraviesa la ficción para neutralizar, desconstruir sus fuerzas edificantes, no supone interrogar solamente el objeto representado sino también, en un regreso sobre sí misma, a los propios procesos de representación. Es lo que la teoría ha denominado la doble ironía: crítica el referente; y crítica al lenguaje que nombra el referente. La narrativa de Humberto Mata nos coloca permanentemente en la geometría de esta doble ironía, de esta autorreflexividad que nos revela las incongruencias donde otros ven homogeneidades; y los procesos edificantes, constitutivos de toda mediación que hace inteligible el objeto.

El viaje, como la topología y movimiento de la vida, es representado en su amplio espectro semántico, en una continua oscilación del relato entre la expectación y la conciencia crítica; la enunciación se convierte usualmente en un principio de organización del relato, y una distanciamiento de las representaciones ficcionales. La pregunta "¿Quién habla?" que, según Foucault se encuentra en el corazón del relato moderno, ad-

quiere en la narrativa de Mata una especial significación en la creación de perspectivas de conciencia crítica. Así, para mencionar algunos ejemplos, en "Luces", el juego entre simulacro y verdad se realiza en la oscilación ficcional de una jerarquización enunciativa: quien encuentra el sobre con la historia; quien cuenta la historia para salvarse por la escritura. En "Un domingo nublado", de **Luces**, el enunciador intenta irrumpir y modificar el discurrir de la historia, pero tal cosa no es posible. En esta cuentística, enunciación y enunciado aparecen separados. El enunciador se coloca en una perspectiva de la producción del relato, pero no puede salvar la distancia que lo separa de la lógica del relato. Así pues, el enunciador se convierte en una suerte de testigo crítico del acontecimiento del relato. En "Compuertas", de Toro-**toro**, la complejidad enunciador-enunciado se rearticula en la relación yo-otro.

En "Boquerón" la distancia entre enunciador y acontecimientos del relato se encuentra mediada por el archivo que poco a poco se revela. Sin duda que la enunciación es un principio de composición del relato, desde allí se interroga **el enigma**, que aparece no sólo para ser revela-

do, sino también en la resistencia de vertientes irreductibles al sentido; desde allí la perspectiva es interrogada en su "limitación ontológica", pone de manifiesto el proceso de incorporación de leyendas, del espesor cultural indígena, del tema de la guerrilla, en representaciones ficcionales desde las correspondencias y la indeterminación, los vasos comunicantes entre lo subjetivo y lo objetivo, produciendo una poética del relato.

En el tejido de paralelismos, correspondencias, simultaneidades, simulacros, brota el sentido como un resultado no tanto de la intencionalidad del autor como producto de la propia textura. El texto, como el mágico "toro-toro", de donde se puede sacar "lo desconocido y bueno", como también "todo lo malo y desconocido, y también otras cosas". La imagen del "toro-toro" se convierte en una de las caracterizaciones de la ficción: "Abrir el toro-toro para penetrar en el gran mundo del arte mayor, el arte de lo posible, de la resistencia desencadenante: mundo en donde está definido y en donde sin embargo lo está todo".

La narrativa de Humberto Mata es una glorificación de la superficie del tejido y de la resonante profundidad del sentido.