

## CONTRA LA REALIDAD

**Gonzalo Contreras**

Ante el imperio de lo objetivo, lo racional, lo funcional, Gonzalo Contreras sostiene que la ficción —encarnada en una verdadera obra de arte— devela la realidad de una forma más compleja, más matizada y, finalmente, más competente que disciplinas específicamente abocadas a ello. Se postula así la vigencia de la creación, de la ficción, para desentrañar los fenómenos más inefables del alma humana. Y de la novela en particular, en tanto género, como un método imprescindible de indagación del alma y una expresión de la tribu de la cual la sociedad no puede desentenderse.

**L**a realidad, al menos en literatura, me pareció siempre un punto de partida, nunca un punto de llegada. Aún hoy puedo ver cómo al interior del texto se modulan los hechos de la vida con una rebelde libertad. Desde mis primeros esbozos de escritura, me encontraba con inesperados relatos donde el resultado parecía no haber requerido de mi intervención. Me angustiaba el hecho de que mi participación no estuviera de un modo más presente. El duro aprendizaje literario me fue convenciendo que no se trataba de un defecto, pero tampoco podía determinar dónde estaba la vir-

---

GONZALO CONTRERAS. Escritor y ensayista. Autor de la novela *La ciudad anterior* (Premio de novela de “El Mercurio”, 1991), su obra más reciente es *El nadador* (1995). Colaborador literario en diversas publicaciones nacionales.

*Estudios Públicos*, 71 (invierno 1998).

tud. Había descubierto, sin saberlo, que había una forma, no de huir de la realidad, sino de agregarle otra, extraña, indeterminada. Aún en los escritos más precoces sentía el goce del arte combinatorio, de unir o desunir aquello que en la realidad parecía soldado por una pasta espuria, hecha de equivocados afectos, de disimulados fracasos, de insignificantes ambiciones. En fin, me gustaban las personas y las cosas en su individualidad, pero, al parecer, no siempre en sus relaciones. El espejo estaba trizado y no era fácil reconocerse en todas sus partes. Sin una fractura de esa naturaleza, ¿qué sentido tendría escribir? Hoy día lo puedo decir. Asumía, no sin cierto dolor, que mis relaciones con el orden de las cosas eran más complejas de lo que éstas hubieran deseado de mí. Creía que buscaba comprensión cuando lo que de verdad buscaba era comprender. Experimentaba la realidad en su despiadada formación, sus caóticas acumulaciones, cuando yo veía por aquí y por allá zonas, personas, objetos, recuerdos, con los que quería quedarme, guardarlos, atesorarlos. La ficción fue antes que todo un refugio contra algo que aún no puedo determinar. Tal vez fuera ante la profunda extrañeza del mundo, la que no quería en ningún caso eludir. Pese a todo, la realidad me parecía banal, y cuando se experimenta que, tal como está organizada, ofrece todas las oportunidades para vivirla de una forma banal, no queda otro camino que declinar el ofrecimiento. No quiero hablar de la búsqueda de un destino superior ni nada semejante, creo que ya está resuelta esa coordenada propia de la modernidad, sino de una posibilidad de encontrar una forma de integridad que no pasara por la virtud adquirida. De alguna manera, se podía establecer una ética personal a partir del más alto riesgo, el de la creación, que nos sitúa en las afueras de un arduo y laborioso conocimiento que se consuma con el asedio a las imágenes que elabora nuestro enloquecido inconsciente.

En otras palabras, descubrí que se podía desvirtuar la realidad, o ponerla en duda en su descorazonante materialidad. En mi caso esta operación se volvía una postura imprescindible, si, como me ocurría, el conflicto no pasaba por la transacción.

No sé qué zonas de mi afectividad se vieron recompensadas con mis primeras ficciones. Algunas, seguramente; de otro modo no hubiera continuado. Nunca se me escapó lo arcaico, lo fútil —para el resto del mundo, por supuesto—, lo arbitrario, del hecho que yo, ¿por qué yo?, escribiera ficciones. No está probado que el que escribe es el que tiene más talento, lo que sí es seguro, es que es él quien necesita hacerlo.

A esa necesidad se sumó luego la posibilidad. De la carencia se podía pasar a la potencia. La ventana encontrada y entornada se volvía panorama una vez asomado a ella. Era el comienzo de la verdadera dificul-

tad. Porque aquel nuevo mundo disponible, por maravilloso que fuese, era el reino de la más inquietante incertidumbre. Bien, renunciamos a la realidad, que poseía cierta cómoda inmovilidad, una domesticada y familiar organización, y entrábamos a otro donde nos encontrábamos aún más desposeídos. Una vez que habíamos resuelto no renunciar a esta entrañable exploración, había que crear un orden. Por momentos daban ganas de volver la vista atrás e intentar un arreglo posible con esa realidad con la que las cosas no se habían revelado fáciles. Pero en fin, esta desconocida era pura virtualidad y poseía un indefinible atractivo. Nos las arreglaríamos con ella pese a su amenazante volubilidad.

Dar forma a lo informe, a lo huidizo, a lo inefable, se vuelve una obsesión cuando se ha experimentado con esa materia que tiene la virtud de escapar a sus contornos. Construcción, destrucción, se vuelven dos opuestos visibles y dan inicio a una creciente tensión. La ausencia de la primera lleva irremediablemente a la segunda. La creación, este acto libre, de signo esencialmente positivo, ya no lo es tanto, si en su ausencia asoma su terrible reverso; si no escribo, me destruyo. Así las cosas, ya no hay ingenuidad posible en ese acto que paradójicamente es la única redención, si bien sabemos que no hay redención posible sin ingenuidad. Sin embargo, la obsesión formal no siempre se encuentra con el espíritu, la chatarra *literaria* intenta imponer sus reglas y la imaginación no siempre termina de sentirse a gusto. En ese acto de dar forma hay que reencontrar una suerte de estado anterior, con las solas facultades intelectuales o las ambiciones secundarias, la operación no parece ser posible.

Entonces aparece esa desarmante simpleza que nos dice que pese a lo necesario e imperioso del acto creador, debemos rescatar lo que hay de gratuito e innecesario en él y olvidar toda consecuencia. En suma, dejar atrás la opacidad de lo útil e ir tras la transparencia de lo bello. Un sujeto pragmático y productivo, con el ceño adusto, podría confundir este instinto con el de la huida o la búsqueda inocente de un estado preadánico —por lo demás imposible con nuestra imperfecta materia—, pero una vez más estaría equivocado, porque, por el contrario, la creación, la ficción en nuestro caso, es siempre un esfuerzo de inteligibilidad. Es el mismo trabajo creativo, el orientar nuestros sentidos en esa dirección, lo que va volviendo crecientemente complejo el mundo; éste se multiplica, se vuelve encandilante, difuso, un puerto desconocido observado desde mar afuera, y al cual, al aproximarnos, lentamente, vamos relacionando sus partes. Esa visión, claro está, es un espejismo que contiene la vibración de un anhelo. Hay una ansiedad en esa aproximación y en ese descubrimiento, cuando los cuerpos se van haciendo nítidos. Ese es el momento en que esa desesperada búsqueda

da de sentido encuentra su sentido y el mundo y las cosas aparecen alumbrados por una luz nueva. Bajo esa luz, descubrimos que el paisaje que se ha organizado tiene el resplandor de lo originario, y contiene a la vez esa profunda extrañeza de la vida que antes nos había sobresaltado.

Es Jung quien habla de la imaginación como participante en la verdad del mundo. La imaginación es la que realiza el proceso. El trabajo se lo dejamos sosegadamente a ella. Imaginar supone alzar la vista, desplazar el espíritu hasta otro lugar, avanzar sin temor hacia lo desconocido, encontrar sin buscar; la escritura es un acto de averiguación. Cuando los sistemas de pensamiento ayudan poco o nada a la comprensión de las cosas, la imaginación y su falta de intencionalidad revelan su transparencia. Se trata siempre de un hallazgo, que nos hace ver al menos cuán lejos nos encontramos, en nuestra torpe vigilia, de la ligereza de la materia de los sueños. La obra literaria intenta producir aquello que Coleridge denomina “willing suspension of disbelief”, esa deliberada suspensión de la desconfianza que nos permite aproximarnos a la belleza. Una belleza que, por cierto, pareciera no poseemos *naturalmente*, que se constituye a sí misma en un acto de revelación de un estado de conciencia donde el instrumento toca por sí solo. La constatación, si es que el mecanismo ha operado, es que ella es superior a nuestras fuerzas, a nuestra voluntad. A ella le es indiferente la eventual expectativa de trascendencia del escritor.

Esta asiduidad con la trastienda de la conciencia se va convirtiendo, por medio del trabajo sostenido, en una estética, una manera de formular el mundo que conviene a nuestro espíritu, pero que nunca la vamos a poseer en su totalidad; sólo nos reservamos la capacidad de destruirla. Porque esa estética conseguida huye del artificio, de la intención o la manipulación; es la expresión de una soledad incesante, de esa zona de silencio que no podemos compartir sino a través de esa transferencia, la más tentativa, que es la palabra escrita. En esta engegueda comunicación del uno con el todo, con *alguien*, pero no con *otro*, tal vez esté una de las pocas oportunidades en que a la soledad le toca triunfar. El vacío de la soledad encuentra una relación directa con la aparición de lo creado, aquello que antes *no existía* pero que buscaba su realidad. Porque aquello que narramos no es un sucedido; más bien, es un hecho más su virtualidad, es decir, los espacios inciertos que no alcanzamos a tocar *durante* la acción. Es la zona de lo no ocurrido; es, en suma, el resto de la realidad, aquello de lo que la realidad no supo hacerse cargo en toda su amplitud y complejidad. Se podría decir que este *resto* es la ficción, donde lo inefable se encarna en la imagen, la contrapartida de la realidad objetiva. El mecanismo opera por abstracción, no por extensión, le son suficientes sólo algunos elementos. Algunas esencias le

son necesarias. Vive con poco, pero tiene más inteligibilidad que la vida, llena de ripios, de ocasiones perdidas. La sustancia es más ligera que la pesada consistencia de las cosas, pero posee una inmanencia que no es atributo de casi ninguno de nuestros actos. La belleza es pura especificidad emboscada en la extrañeza, lejos de lo aparente y de esa especie de la luz eléctrica de la existencia. Veo en la elaboración de esta poética, esta belleza nueva que pedía Poe, un sentido profundo que se comunica con nuestro ser. No se trata sin duda de una mera cuestión estetizante; en palabras de Calvino, esta operación con la ficción “permite contemplar el propio drama y disolverlo en melancolía e ironía”. Dado que no tenemos más remedio que escribir desde nosotros, es imperioso despojar de su gravedad esencial a los hechos de la vida. Hay que conjurar a través del espejismo del objeto creado, la inercia del reflujo de muerte de todo lo que está bajo el cielo. En esta suerte de encarnación en otro, se atenúa el dolor; es una forma de contrariar el signo de nuestro propio destino. Por medio de la escritura nos hundimos en las cosas y, a la vez, nos substraemos a ellas. Escribimos desde un punto de fuga; el método de conocimiento es la contemplación. Al hablar de contemplación, quiero decir aquel que se dispone a observar reflexivamente. Hay en esa postura a la vez una participación y una sustracción. Si tenemos la más perfecta disposición para involucrarnos en el torbellino de la vida, también la tenemos para salirnos de él a voluntad. Esta voluntad no es otra que el acto creador que detiene ese implacable desplazamiento de material que nos conduce hacia el abismo; es proponer un infinito en la descorazonante finitud.

Sin embargo, este apetito, este anhelo de un *más allá*, por provisorio que sea, es sólo un punto de partida. A este pequeño y luminoso paraíso no se entra fácilmente. A diferencia del otro, este tiene límites y formas, y exige un alto tributo en belleza. En él, todo es forma, estructura, composición, equilibrio, precisión. Sus leyes no son reveladas y sin embargo las sabemos inexorables. Es preciso descubrirlas, en la seguridad de que están ahí para ser descifradas. Muchas veces, durante el mismo acto de la escritura, he experimentado la sensación de que el texto literario posee una existencia anterior, que estaba en latencia como una suerte de cuerpo vagabundo que no encuentra su propia sombra. Esto supone que cada obra contiene su forma, única, particular, intransferible. Todo el asunto está en encontrarla. Blanchot describe así este proceso: “El momento excepcional en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo. La obra es el espíritu; el espíritu, en la obra, es el pasaje de la suprema

indeterminación a la determinación extrema”. Ahora bien, esa forma obtenida es nueva, originaria, por decirlo de algún modo, y se refiere sólo a sí misma. La realidad se da de narices contra su distinta morfología. No cabe en los clasificados casilleros de su anaquel. En verdad no sabe qué hacer con ella, porque la refuta.

Sin duda una de las más interesantes aproximaciones al fenómeno de la realidad en la experiencia literaria es la de James Joyce en el *Ulises*. Se podría decir que hasta Joyce toda la tradición literaria había procedido del mismo modo, aislando el gesto heroico, concentrando las cargas dramáticas, economizando hechos o elipses en el tiempo, desechando la trivialidad y haciendo, en suma, un apretado haz de hechos afortunados la peripecia de la historia. En resumen, toda narración es una síntesis. Pareciera que es así. Sin embargo, en el *Ulises*, Joyce cede a la tentación de una escritura que reconstruya el tejido material de la experiencia cotidiana. El hecho que el *Ulises* se ciña a un día no es mero *tour de force*, es una consecuencia lógica de la óptica joyceana, ya que incluso un día podría ser una duración demasiado prolongada, porque bien podría haber sido una hora, entendiendo que la literatura de Joyce opera por extensión y no por cortes transversales a la línea extensa de una realidad determinada en su simultaneidad. Joyce ya había expresado que “basta un día para expresar una vida entera”. Al decir de Jean Paris, “Joyce realiza en la novela la revolución que Rimbaud realizó en la poesía: A la búsqueda de la unidad, sucede la búsqueda de la totalidad. Aquí comienza esa literatura en la que ya no habrá, como en la tradicional, sus tiempos fuertes, sus tiempos débiles, sus compases vibrantes, sino que intentará minuciosamente, desesperadamente, describir la inmensidad de nuestro destierro”. Vintila Horia, en su *Historia de la literatura*, afirma rotundamente que Joyce “no creó herederos”, lo cual es cierto en la medida que nadie lo podía seguir tan lejos por ese camino, y lo cual es absolutamente falso si se piensa que sin Joyce la narrativa contemporánea no sería lo que es hoy. Se da la paradoja que el camino de Joyce, si bien se nos revela intransitable en toda su longitud porque desemboca justamente en el infinito, quedará siempre ahí para ser recorrido y explorado con la frustración de la experiencia nunca consumada.

Joyce se propone aprehender la realidad en su simultaneidad, en todos sus aspectos, su duración, la multiplicación y la multiplicidad de los gestos, el ruido del mundo y sus interjecciones. De este modo, un hombre sentado en el WC leyendo el diario tiene la misma dimensión dramática que la mujer de ese hombre ejercitándose en la infidelidad unas horas después. Son los meros gestos sordos y sin eco de una existencia que se nos revela en su espesor material y no en su progresivo entrelazamiento psicológico o

dramático. La ruptura de la línea sincrónica del relato, esta expansión hacia los costados, constituye sin duda el rasgo más definido de la obra de Joyce. Cabe preguntarse, y creo que no es inútil hacerlo, el porqué de esta tentación. ¿Alguien podría negar que uno de los fines naturales de la literatura es expandir nuestra experiencia cognitiva con la realidad? Es fácil suscribir este aserto, en el entendido que sabemos que es un objetivo que no puede cumplirse sino a medias, o dicho de otro modo, no puede cumplirse de una forma que no puede ser sino *literaria*. Sin embargo, pese a esta precipitada y derrotada conclusión, esa tentación pareciera no desaparecer nunca del horizonte literario, y al momento de la escritura, el gesto narrado siempre va a ser más si lo rodeamos del infinito universo que lo circunda. En otras palabras, la ambición de Joyce es *natural* a la literatura y *antinatural* en la medida de la imposibilidad de su proyecto. Pese a la proeza de Joyce, su proyecto quedará por fuerza inacabado. De ser fiel a sí mismo y al ideal de su empeño, la sola exposición de un episodio debiera encadenarse sucesivamente y hasta el infinito con los mil aspectos, sujetos y situaciones colaterales y simultáneos a ese episodio y a los episodios contiguos que éste desencadenaría y así hasta el infinito. Sería ése sin duda un momento en que la literatura por fin se emparejaría con la realidad, fundiéndose ambas en una misma cosa.

Sin duda que esto es imposible. Los libros se escriben para dar cuenta de la parcialidad de nuestro universo, de la subjetividad de la vida. Lo otro supondría la existencia de una realidad objetiva, cosa que la literatura se obstina en refutar. Al parecer, no queda más camino que la abstracción, la imagen, la ficción.

“Hemos llegado a un punto de la modernidad en el que es difícil aceptar inocentemente la idea de una obra de ficción”, afirmó en una oportunidad Roland Barthes. Pese a que Barthes terminara su carrera con una obra de creación —dejando atrás la teorización literaria—, la frase no es para dejarla pasar. Pareciera que existe una oposición entre modernidad y novela, o que en un mundo pragmático y eficientista, al menos está en crisis la vocación de la ficción, como se ha repetido insistentemente. No me interesa mayormente la crisis, en su sentido más usado; se lee poco o tanto, se vende tanto o cuanto; sus difíciles relaciones con el mundo audiovisual, la televisión en particular. No creo relevante el aspecto cuantitativo de la cuestión. Mientras exista un escritor y un lector, la situación de fondo no va a ser diferente en su esencia que la actual. Cuando pienso en crisis, la veo más en los escritores que en los lectores. Éstos, esencialmente inocentes, leen todo o casi todo, crecientemente con un más bajo perfil crítico, lo que ha permitido de algún modo prolongar la crisis a la que quiero aludir. Me

refiero particularmente al desafío del paisaje del escritor, a la definición de la cultura a la cual refiere su escritura. El mundo se vuelve uniforme y global, indistinto. Con grados de diferencia, las culturas occidentales se van asimilando, o mejor dicho, van crecientemente dejando atrás los elementos diferenciadores. Tradiciones, pequeños ritos de la tribu, intercambios simbólicos reconocibles, han ido desapareciendo para ser reemplazados, al menos en las clases cultivadas, por modelos, valores, ídolos, aspiraciones y compulsiones más o menos semejantes en ciudades tan disímiles como Santiago, Madrid o Chicago. “Fronteras indistintas entre mundos diferentes”, en palabras de Calvino. En el mundo desacralizado del liberalismo triunfante, carente de toda mitología, se ha reemplazado el sueño por la ambición, la codicia. En otras palabras, el imaginario de cada cultura parece ser sustituido entusiastamente por la devastadora lógica del consumo. Esto es más cierto en la medida que el desarrollo se hace más evidente. Pareciera que hay una relación directa entre la vivacidad del imaginario de una sociedad y su grado de subdesarrollo. No quiero hablar de color local, de nostalgia ni de ningún tipo de pintoresquismo, explotado hasta la saciedad y superado ya largamente por la generación post *boom*. Estoy pensando en las coordenadas de trabajo con que debe contar el escritor en la actualidad. A medida que nuestros países latinoamericanos entran al desarrollo, su fisonomía va cambiando aceleradamente, las culturas se desmantelan, dejando desesperanzados vacíos llenos de estupor y de un cándido optimismo. La ciudad se cosmopolitiza en su rostro, una nueva cosmética, por lo menos por ahora, hasta que no se convierta en una estética, se impone en el paisaje urbano. El escritor se enfrenta entonces al mundo de lo indiferenciado, lo estratificado, de la disolución de los símbolos, de la globalización y homogeneización de valores y culturas compartidas a fuerza de bajar la vista al horizonte intermedio de lo posible, lo real, lo fáctico.

Cuando hablo de paisaje o de ficción, bien se pueden asimilar a los términos de naturaleza y poesía que utiliza Northop Frye en la siguiente definición: “La civilización no es simplemente una imitación de la naturaleza, es el proceso de humanización completa de las formas de la naturaleza, y eso, bajo el impulso de lo que hemos llamado como deseo [...] El deseo no se limita a su objeto, no se satisface con su conquista —representa la fuerza que empuja a la sociedad de los hombres a moldear su propia forma. En ese sentido, el equivalente del deseo, bajo su aspecto social, es lo que al nivel literal llamamos emoción; dicho de otra forma, es una incitación a expresar lo que estaba informe si el poema no diera la forma liberadora a esta expresión. Del mismo modo, la forma del deseo se encuentra liberada y deviene aparente en la civilización. El trabajo es la causa eficiente de la



civilización, y el rol de la poesía en su aspecto social es el de visualizar, por hipótesis verbales, las formas del deseo y los objetivos de los trabajos”.

Creo que en la formulación de este *deseo*, según Frye, se encuentra una cuestión central. El mismo autor habla de la ciudad “como la proyección de los terrores y deseos del hombre contemporáneo”. Ciudad y deseo, dos elementos centrales de las tensiones de la actualidad. La ciudad como representación de la naturaleza humanizada en su forma total; el deseo, como el anhelo de forma en medio de lo informe. En ese sentido, los procesos de transformación, que entrañan la disolución de toda forma, ruptura necesaria para su propia expansión, determinan una dinámica inaprensible respecto de la cual la literatura no siempre responde a la misma velocidad. En este panorama, el asedio a la realidad en busca de sus símbolos, se vuelve una actividad desesperada, ardiente. Porque la literatura no confirma nada, su vocación no es constatar, sino desentrañar. Ese deseo del que nos habla Frye, no es sino la necesidad de construir un símbolo sin el cual la misma realidad no puede vivir. El símbolo es siempre búsqueda de lo particular, de la esencia, de aquello que define y diferencia. En esta indiferenciada realidad, en este continuo de espacios y culturas, la literatura se hace tanto más ardua, y más indispensable. Tiendo a ignorar los juicios pesimistas respecto de la actividad narrativa. El mismo Blanchot había predicho hace veinte años la desaparición de la novela. Es cierto que puede aparecer como que el perfil de la literatura dentro del torbellino de la sociedad contemporánea es modesto, o lo que sería peor, banal. Sin embargo, presumo que esta realidad es posible de combinar en sus partes y otorgar silencio al bullicio de la existencia. La dirección de los trabajos de que habla Frye se limita dramáticamente a dos coordenadas que son complementarias e imprescindibles una a otra: producir y consumir. Esta pulsión, que ha reemplazado al deseo, pareciera sólo saciarse en la medida que mayor es la escala, cuando en verdad sólo la enardece. Es ciega, unívoca, perentoria, no posee reverso o no quiere poseerlo. Su indeseado reverso es el símbolo que lo identifica a través de la operación literaria con los niveles de realidad. La literatura, por decirlo así, nos vuelve al reino animal. Están en ella los gestos primarios, los más patéticos instintos. No es diferente, en su generación, a los dibujos rupestres de Lescaux o Altamira. En uno como en otro caso, se produce el acto de la transformación. ¿Por qué dibujar laboriosamente el búfalo en movimiento, con sus patas multiplicadas, si el búfalo, por sí mismo, tiene una existencia más real y convincente? El enigma tal vez esté en fijar el acto del movimiento, pero el hombre Cro-Magnon no vio al búfalo sino en movimiento, es él y su movimiento. Es sólo el deseo de posesión a través de la representación. Ese deseo no es

menos imperioso ahora que antes. Porque la verdad es que no poseemos nada. El mundo parece construirse por sí solo, una arbitraria arquitectura que se erige desde sí misma y que obedece sólo a un mecanismo innombrable. Su desarmante materialidad nos hace creer que se constituye en realidad. Su inercia tiende hacia lo disperso, a escapar de toda posible gramática. El término civilización se vuelve relativo en la medida que las cosas no necesitan de orden ni de proyecto para continuar avanzando hacia un destino que parece inexorable y cuya voluntad no es desconocida. En este paisaje, la descripción parece insuficiente. La novela se vuelve entonces un espejo involuntario donde las nuevas cosmogonías reflejan sus iridiscentes reflejos. En ese sentido, suponer la ficción como un prisma deformante, fantástico a voluntad, es un profundo error. Por el contrario, creo que en ella se concentra el haz de luz de lo verdadero, donde las cosas y las personas, como en una habitación en la cual entra el amanecer, encuentran su volumen, sus contornos y su realidad. □