

LA ESCRITURA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO EN *LOS IMPACIENTES DE GONZALO GARCÉS*

Rebeca Ramírez Hernández*

ABSTRACT

In this article analyzes a writing process present in the Gonzalo Garcés novel *Los impacientes*, thus one will be used the Bajtin's concept of dialogisms.

Key words: Writing process, dialogism, latinamerican literature.

RESUMEN

En este artículo se analizará el proceso de escritura presente en la novela de Gonzalo Garcés, *Los impacientes*; a ese efecto se recurrirá al concepto esbozado por Mijail Bajtín respecto del dialogismo.

Palabras clave: Proceso de escritura, dialogismo, literatura latinoamericana.

La escritura como manifestación dialógica

La soledad de la escritura:

Se está solo en una casa. Y no fuera, sino dentro. En el jardín hay pájaros, gatos. Pero, también, en una ocasión, una ardilla, un hurón. En un jardín no se está solo. Pero, en una casa, se está tan solo que a veces se está perdido. Ahora sé que he estado diez años en la casa. Sola. Y para escribir libros que me han permitido saber, a mí y a los demás, que era la escritora que soy. ¿Cómo ocurrió? Y, ¿cómo explicarlo? Sólo puedo decir que esa especie de soledad de Neauphle la hice yo, fue hecha por mí. Para mí. Y que sólo estoy sola en esa casa. Para escribir. Para escribir no como lo había hecho hasta entonces. Sino para escribir libros que yo aún desconocía y que nadie había planeado nunca. Allí escribí *El arrebato de Lol V. Stein* y *El vicecónsul*. Luego, después de éstos, otros. Comprendí que yo era una

persona sola con mi escritura, sola muy lejos de todo. Quizá duró diez años, ya no lo sé, rara vez contaba el tiempo que pasaba escribiendo ni, simplemente, el tiempo. Contaba el tiempo que pasaba esperando a Robert Antelme y a Marie-Louise, su joven hermana. Después, ya no contaba nada. (Duras 2000: 15-16).

Este es el *incipit* que propone Marguerite Duras al proceso de escritura. Para esta autora, la escritura solo puede llevarse a cabo en la soledad. Por ello, ella misma ha construido un lugar para su escritura. Además de enfrentarse a una página en blanco, la escritora debe vaciar su casa de otras personas, otros sentimientos que se entrecruzan en ese espacio.

El escritor debe crear su propio espacio. Un sitio en el que, aún estando acompañado, se encuentre anímicamente en soledad. Esto se

** Licenciada en Filología Española, Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: rramire@racsa.co.cr

plantea, igualmente, en la novela en análisis. Keller, quien escribe la novela en la que se narra lo ocurrido a él y a sus amigos, igualmente debe separarse de ellos para iniciar la escritura. No obstante, durante ese tiempo de soledad, y por medio de un proceso introspectivo, trae a su memoria lo ocurrido a él y a sus amigos, cuyas voces lo invaden:

Al volver a casa, por la tarde, miro otra vez las hojas arrancadas sobre el escritorio. Hacen un buen montón. ¡Cuánta ridícula soledad, y cuánta juventud! Ningún escrúpulo me impide tirarlas a la basura. Y ahora estoy realmente solo, ahora que ya no veo a Mila ni a Boris, los dos se han puesto a respirar de tal modo en estas páginas, que sé que *nunca* y *en modo alguno* éste podrá volver a ser un simple diario. Me doy cuenta, también, de lo mucho que esto se parece a lo que ella dijo. Sí, también yo quiero envejecer, y esta vez de veras. Mila. Mila. ¿De verdad pensabas que yo podría escribir lo que ocurrió? ¿Escribirlo solo? “La introspección, sin el aval de un tercero –así reza una de las hojas arrancadas-, es un juego perverso. El cronista, objeto de sí mismo, cambia de regla y de plomada al tiempo que anota y mide. La materia se le escapa, como a los físicos. Algo en la negrura se rompe, se expande; da lugar a la pluralidad, se contrae, vuelve de la nada; y aún no podemos jurar que todo no haya sido un sueño. Fijo la atención en un punto; de inmediato se me escapa. Y algo te dice que la vida es otra cosa: que hace falta *constancia*. ¡Constancia! Aún no podemos jurar que todo no ha sido un sueño. *Nunca*, bajo ninguna circunstancia, podemos jurar que no fue un sueño...” (15-16)¹.

Keller trata de organizar sus recuerdos para ponerlos por escrito. Sin embargo, estos se le escapan y regresan gracias a las voces de Mila y Boris, quienes se “infiltran” en su narración. Él confiesa la imposibilidad en que se encuentra de narrar la historia solo, pues no puede renunciar a los sentimientos que lo embargan:

[...] Fue la culpa, y sus extraños poderes, la causa de que entonces y ya para siempre me supiera incapaz de contar la historia solo; fue entonces, y porque me sabía culpable, cuando

Mila y Boris comenzaron a infiltrarse en mis palabras, a imponer sus voces: y mi tiempo personal, cansado de los embates de esos otros ritmos y presentes, se abrió, dando lugar a lunares de intemporalidad aislada [...] (17)

Respecto de la memoria como primer mecanismo al que recurre el narrador para poner por escrito sus vivencias, Jorge Chen señala:

[...] la memoria es un procedimiento selectivo y arbitrario, ya que le resulta más cómodo trabajar con los recuerdos que con el presente aún difuso y sin control; por lo demás, recordemos “la advertencia freudiana que cuestiona la veracidad de la memoria y del subconsciente” (Jiménez 1995: 139). Por eso, la arbitrariedad de la memoria garantiza la selección de determinados hechos, vivencias y recuerdos sobre los que se tiene control y se genera entendimiento (dar coherencia). Sobre ellos funciona la memoria valiéndose de un ejercicio esclarecedor, ya que ella permite al discurso ir construyéndose al mismo tiempo que el sujeto se va perfilando en tanto conciencia [...] (Chen 2002: 31).

Keller, ante la imposibilidad de iniciar su relato él solo, recurre a las voces de sus amigos para tratar de atrapar, por medio de la escritura, todo lo ocurrido. Jorge Chen cita a Nara Araujo quien propone que tal procedimiento (la participación de otras voces en la narración), es una técnica utilizada principalmente “en los textos autobiográficos escritos por mujeres”:

[...] tanto la identidad como la alteridad se piensan de otra manera en los textos autobiográficos escritos por mujeres. Ello incide en la constitución de lo que Araujo denomina un “yo autobiográfico relacional”, en el que los distintos ámbitos del sujeto proteico conforman un acto de escritura con este mismo signo (1996: 186). Araujo advierte que este rasgo del yo proteico se puede observar en textos escritos por hombres pero, generalmente, han sido suprimidos o censurados a causa de un “ego unitario, como un ser con poder en el marco de la ideología dominante” (1996: 186). Se trata de una autobiografía, o como la llama a veces Nara Araujo, una “autoginografía” (1996: 185) que postula que la conciencia femenina no podría

construirse tanto como una existencia independiente sino como un sujeto en relación con los otros, con lo cual se pondera una escritura fragmentaria, de rupturas y nunca totalizante [...] (Chen 2002: 31-32).

Es así como se configura un texto en el que diversas voces entran en diálogo para narrar lo ocurrido a Keller, Mila y Boris. Keller es el narrador principal en primera persona, pero cede su voz a Mila para que ella, desde la misma perspectiva, narre su odisea. A continuación detallaremos la complejidad narrativa presente en el texto de Gonzalo Garcés.

Complejidad narrativa y categorías meta-ficcionales

A lo largo de la novela podemos descubrir cómo en momentos Keller asume la narración y, más adelante, Mila le arrebató la palabra para narrar su jornada. No obstante, Keller no abandona su posición de director de orquesta, y en tanto Mila asume la narración, él participa con algunos comentarios al margen o aparece un narrador en tercera persona para darle algún grado de objetividad al relato:

Comenzaba mal este día de guerra; troté con cierta indignación por la plaza y pronto las piernas, razonables, me llevaron hasta un banco. Así se sucedían las cosas: minúsculas, terribles, construyendo lo que un día, cuando ya no quede más tiempo, será la vida entera; y entonces (no pudo evitar pensar), la enorme mayoría de ellas habrá sido hace mucho olvidada. Ya que esto (y se refería a la ciudad, pero en el fondo a algo más vasto), este lugar en el que había crecido, y donde por primera vez se disponía a hacer algo definitivo (ella, la reina de las pequeñas cóleras, de los pequeños combates inútiles), esto era el purgatorio, y no otra cosa. En el purgatorio, yo. Estaba furiosa pero también divertida; con la visita al diario, y al mismo tiempo que confirmaba su bancarrota absoluta (le quedaba lo justo para comer tres días más), había acabado de despejarse: la facultad de describirse a sí misma sus actos y sus pensamientos volvía, un presagio de la imaginación a venir. ¿Un presagio o un recuerdo? (“La neurosis, pese a las

habladurías, es mala consejera para un joven escritor: hace que el mundo parezca un sitio feo y malo *que nos lastima*, mientras que debiera ser un sitio feo y malo que nos vivifica y nutre.” Muy bien, Keller, solamente esperá un poco.) [...] (73-74).

En este extracto, se ejemplifica claramente la complejidad de narradores que aparecen en el segundo capítulo. Primero es Mila quien narra en primera persona el inicio de su jornada (“troté”, “me llevaron”); luego aparece un narrador diferente que inserta sus comentarios entre paréntesis (“no pudo evitar pensar”, “y se refería a la ciudad, pero en el fondo a algo más vasto”, “ella, la reina de las pequeñas cóleras, de los pequeños combates inútiles”). Este segundo narrador conoce los pensamientos de Mila (que representan parte de la narración de su jornada)² y, asume su papel de “narrador, autor y actor”³, para imponer su discurso.

Luego aparece un nuevo narrador en tercera persona, que asume el discurso principal y describe en detalle las acciones de Mila (“había acabado de despejarse: la facultad de describirse a sí misma sus actos y sus pensamientos volvía, un presagio de la imaginación a venir”). Ahora es un narrador en tercera persona, quien le arrebató la palabra a Mila –no como lo hacía el anterior, que insertaba sus comentarios entre paréntesis-, para narrar algo más que las acciones: sus pensamientos y sentimientos.

Y entre paréntesis aparece lo que pareciera ser un intercambio entre Keller y Mila (“‘La neurosis, pese a las habladurías, es mala consejera para un joven escritor: hace que el mundo parezca un sitio feo y malo *que nos lastima*, mientras que debiera ser un sitio feo y malo que nos vivifica y nutre.’ Muy bien, Keller, solamente esperá un poco.”).

Categorías meta-ficcionales que dialogan en el texto:

Pero ahí no se agotan los recursos meta-ficcionales utilizados en la novela de Gonzalo Garcés. Jorge Chen hace referencia a tres categorías de lo meta-ficcional en donde el acto de escritura forma parte de la enunciación del texto

literario (tanto en el proceso de producción como en el de recepción de la novela):

[...] Siguiendo a Robert Spire, Gonzalo Sobejano expone tres categorías de lo metaficcional, dependiendo del modo y de las condiciones de escritura; las metanovelas pueden centrarse en el proceso de ir creando la novela: 1) mediante el acto de escribir cuyo producto literario es la obra que el lector lee, 2) mediante el acto de leer en donde el modo de escribir se centra en la interacción y el juego con el lector, 3) mediante una conversación de unos personajes que discuten acerca de cómo escribir una novela y lo que leemos es el resultado de tal acto. (Chen 2002: 177).

En la novela de Gonzalo Garcés hay un juego metaficcional que permite encontrar las tres categorías que cita Chen. En primer lugar se trata de una novela (la de Keller) dentro de otra novela (la de Garcés). La novela de Gonzalo Garcés está debidamente incorporada al corpus literario y tiene todas las características que la inscriben como tal en nuestra cultura: fue impresa en España por la Editorial Seix Barral y su publicación se debe a la obtención del Premio Biblioteca Breve 2000, que se otorga a novelas escritas en español. Esos son los primeros elementos que denotan que se trata de un texto literario, al que le precedió, lógicamente, el proceso de escritura.

Dentro del texto de Gonzalo Garcés, como ya se indicó, está la novela (o manuscrito) de Keller, cuyo proceso de escritura es más evidente. La novela de Keller está claramente delimitada en el texto de Garcés:

Menciono esto porque quiero contar, precisamente con palabras, la noche en la que encontré a Mila... la noche que volví a verla, quiero decir, pasado bastante tiempo, digamos dos o tres años después de la época dorada. Puede creérsele que ese jueves *algo* de toda esta cuestión sobre las palabras y Hamlet me había estado rondando la cabeza; las palabras exactas, ya no las recuerdo. Era el final de uno de esos días inútiles, a la salida de una curiosa institución que no ha dejado marcas en mi vida [...] (22-23)

Al inicio de la novela de Garcés, se narra las circunstancias en las que Keller

escribe su novela y la forma en que es abordado por los recuerdos (voces) de sus amigos. Y, en las últimas páginas de la novela, en forma un poco brusca y luego de que termina el corto diálogo que Keller mantuvo con Boris y Mila en la clínica, aparece la transcripción de una carta de Mila, seguida de algunos comentarios de Keller, respecto de su texto:

Por cierto, esta y otras cartas de Mila van a serme de utilidad. Pero no ahora, me temo. Llevo escritas muchas páginas y no parece que sea posible agotar lo que puede saberse acerca de un solo minuto de existencia de un solo hombre; qué decir de tres días, tres existencias separadas. Desde hace varios días juego con la idea de que este manuscrito, documento válido o no, se quedará como está: en borrador [...] (213-214)

No es posible determinar si el texto de Keller llegó a editarse. Se tiene conocimiento de él tan solo porque forma parte de la novela de Garcés, que más que tratarse de lo ocurrido a tres jóvenes en tres días, trata del proceso de escritura de la novela de Keller.

Luego tenemos parte del proceso de recepción del manuscrito de Keller. El primero en hacerlo es el propio Keller, ahora como lector:

[...] Desde hace varios días juego con la idea de que este manuscrito, documento válido o no, se quedará como está: en borrador. La causa no es sólo esta conciencia de infinito, que dudo en llamar fracaso. Es también que otra certeza me ronda: la de que Mila, tarde o temprano, escribirá su propia versión de los tres días. Encontraremos de nuevo a Boris, igual y diferente al mío. Leeré la historia de las agonías de Mila. Me encontraré de nuevo actuando, hablando, acaso en primera persona, o cualquier otra forma que ella elija.

En este punto otra idea me hace sonreír. Es la de que, en rigor, Mila *podría* haber asumido ya la tarea de escribir la historia. Podría haber simulado mi voz, y hablado por mí en primera persona. Podría estar haciéndolo *ahora*. O acaso algún otro, por completo ajeno a la historia, nos escribiría a los tres [...] (213-214)

Así es como el mismo Keller desvirtúa su propia novela y pone en entredicho su misma

existencia como autor; lo cual es una marca de posmodernidad, de acuerdo con lo manifestado por Iris Zavala, respecto de las características del posmodernismo (la muerte del autor, la recepción o colaboración del lector o espectador, la relación del sujeto y del poder, el pluralismo, la capacidad de cuestionar el conocimiento heredado, la convicción de que poder y conocimiento están ligados) (Zavala 1991: 152).

Algunas líneas más abajo, es posible leer la transcripción de algunas cartas de Mila, luego de haber leído el manuscrito que Keller le enviara:

[...] Permite ahora, oh futuro esposo, que te diga lo que me pone nerviosa en este manuscrito. Primero, no dejo de notar que, a pesar de tu intención de narrar las cosas tal como ocurrieron, no pudiste pasarte de cierta forma de orden, o dirección: esos tres largos capítulos suponen una ascensión en la que, a mi parecer, creés con demasiada firmeza [...] (215)

Como se indicó anteriormente, Garcés incluye en su novela el proceso de producción de la novela de Keller y su recepción. Mila, que parece ser la segunda lectora del manuscrito de Keller, hace referencia a él en las cartas que le dirige a su amigo.

Y, en última instancia, Keller –quien supone que su texto va a ser leído⁴– se dirige en diferentes partes de su manuscrito a un “hipotético lector”:

[...] El hipotético lector de estas notas no tendría modo de saber quién es, en realidad, su autor [...] (214).

[...] Pues acaso hayas notado ya, amable lector –porque no tengo más remedio que imaginar un lector, si quiero seguir contando–: acaso hayas notado, entonces, amable lector imaginario, que desde el tiempo del que he hablado hasta que ocurrió lo que he de contar enseguida, yo había llegado a creerme, como la mayoría de nosotros, solo en el mundo [...] (20)

Es así como Keller anticipa la recepción de su texto e introduce a un lector hipotético, pues hasta que su novela no sea publicada, el lector no será más que eso: una hipótesis. Deberá

en tal caso conformarse con la lectura que den a su manuscrito (que tiene como principal característica la mutabilidad, debido a las múltiples correcciones de que puede ser objeto).

La tercera característica a que alude Chen en su texto, se refiere a la discusión que respecto de la novela podrían mantener algunos de sus personajes. Nuevamente es importante citar las cartas que Mila le dirige a Keller en las que critica su manuscrito y, de paso, anuncia la posibilidad de que ella escriba su versión de los hechos:

[...] También me gustan las exageraciones, los detalles inventados, etcétera. Me dan ganas de ponerme a contar mi versión ya mismo (y me aguanto, desde luego; no sé si te dije, por enésima vez, que tengo serias intenciones de ser escritora; la primera regla del oficio, morder cada cosa sólo cuando los dientes están listos...) [...] (215)

El mismo Keller, como se indicó líneas arriba, obliga a dudar de la autoría de su novela y expone la posibilidad de que haya sido escrita por Mila. Es así como Garcés nos plantea en su novela un interesante juego metaficcional, en el que él se convierte en una especie de “cronista” del proceso de escritura de la novela de Keller, incluyendo, por supuesto, el proceso de recepción de la misma.

Complejidad narrativa y dialogismo

A lo largo de la novela, el intercambio de voces narrativas dificulta distinguir quién es el narrador; sin embargo, es claro que en ocasiones los diferentes discursos entran en diálogo y expresan sus propios conceptos (sin asumir ninguno una voz de autoridad respecto de los otros):

[...] En la calle, la escalada de gritos y bocinas había comenzado de nuevo. ¿Por qué todo ruido perturbador me hacía pensar en mi separación de Boris? ¿Qué tiene que ver él en esto? Y ¿cómo puedo, a estas horas y metida hasta el cuello en este horror en parte por él, por mi deuda con él, hacerme una pregunta tan idiota?

Acaso en este punto no resulte superfluo, por parte nuestra, intervenir de nuevo. En mil novecientos noventa y cuatro, Boris y Mila se separaron [...] (93)

La segunda voz narrativa complementa la narración de Mila; así, nos cuenta la información que Mila calla debido a que carece de todos los datos que sí posee el narrador principal. Iris M. Zavala hace referencia a los textos dialógicos en el marco de la teoría bajtiniana:

[...] Desde distintas prácticas, son discursos dialógicos en el sentido específico que Bajtin le confiere en la construcción artística. La dialogía bajtiniana es interpersonal y social; los enunciados son monológicos externamente pero “por su estructura semántica y estilística, son fundamentalmente dialógicos” (Voloshinov, “The Structure of the Utterance”, 1930). Esta tensión puede conducir a la escisión del sujeto en voces contradictorias, pero “ninguna es dominante” ni excluye obedeciendo mecanismos de autoridad [...] (Zavala 1991: 35-36).

Ya el narrador principal, Keller, nos había anunciado la presencia de sus amigos en la narración de su novela y, de paso, les dio total libertad para interactuar con él, aún a riesgo de que su texto pareciera caótico:

[...] incapaz de contar la historia solo; fue entonces, y porque me sabía culpable, cuando Mila y Boris comenzaron a infiltrarse en mis palabras, a imponer sus voces: y mi tiempo personal, cansado de los embates de esos otros ritmos y presentes, se abrió, dando lugar a lunares de intemporalidad aislada. Y aquí empieza mi inquietud de cronista, Mila; porque incluso ahora sólo puedo registrar las cosas de este modo, que corre el riesgo de parecer caótico; porque nada de esto tendría sentido si omitiera que entonces, de pronto, me pareció oírte, me pareció oírte a ella, a Mila [...] (17)

Si bien es cierto Keller se aleja de sus amigos para iniciar el proceso de escritura, no es posible para él renunciar a las voces de ellos, quienes irrumpen en su discurso para arrebatarle la voz narrativa. Sin embargo, todo esto pareciera tan solo un juego más al que nos somete el narrador, pues al final de su novela nos transcribe los comentarios que la propia Mila hace del manuscrito que él puso a su disposición, y claramente desdice la versión de Keller sobre lo ocurrido en el tiempo de la novela:

[...] profundamente emocionada, por supuesto, y confusa también. Muchas partes son de una clarividencia diabólica —en especial, aquellas en las que se cuentan cosas que no recuerdo haberte dicho, y que Boris no pudo decirte. También me gustan las exageraciones, los detalles inventados, etcétera. Me dan ganas de ponerme a contar mi versión ya mismo [...] (215).

Pero quizás se trate tan solo de un juego más entre Keller y Mila, de los que se presentan a lo largo de la novela. Es como si cada uno le narrara al otro una historia, de la que nosotros solo participamos como los oyentes de una conversación ajena en el autobús. Ya sea cuando Keller narra o cuando lo hace Mila, el otro aparece en el discurso para hacer comentarios sobre la narración o, tan solo, como una voz del pasado que se abre espacio en el tiempo de la narración:

[...] Aquel mundo de la casa de Boris era tan distinto de los demás que me producía, por momentos, la ilusión de un contacto. Era como una isla no registrada en los mapas, el piso de la calle Freire; si era cierto que yo estaba envejeciendo mal, allá al menos podía purgarme de malos sueños. “¿De qué manera, Keller?” Con vino blanco, querida mía, y sonatas al claro de luna; y un cigarro ocasional. Ninguna pregunta: bromistas del subsuelo. “¿Y hablaban de mí?” Hablábamos de tu enigma. *Nunca*, en la época dorada, en los breves años de amistad adolescente y febril, Boris dejó de creer que terminarías por ceder ante su idea fija. Su amor por Mila era tan completo como púdico: con medios de monarca, como cuadraba a su grandeza, Boris había ido construyendo en torno a ella un vasto palacio invisible, que Mila habitaba, sin comprenderlo del todo. “¿Y la ciudad, Keller?” [...] (17-18)

En forma constante Mila, en medio de su narración, se dirige a Keller, como si su historia estuviera siendo contada para él, como si esa larga jornada que inició al despedirse de él —y luego de una breve visita a su psicoanalista— estuviera dedicada:

[...] Es un error, pensé, volviendo a hacer la ronda por el pasillo; nadie debería ser severo, aun bajo esta luz macilenta; afuera los ruidos eran ásperos,

la luz mercurial, uno debía estar tan desamparado [...] Y en alguna parte tu sonrisa de gato, Keller; flotando entre los rascacielos tu sonrisa como una adivinanza en un idioma olvidado [...] Lavé los pies de la abuela con una jofaina de agua; luego me levanté de este lado de la realidad, y me crucé de brazos [...] (110-111).

En su texto sobre el pensamiento dialógico en Unamuno, Iris Zavala hace referencia a las marcas o conectores que muestran en el discurso las diferentes voces que se interrelacionan:

El esquema lingüístico para marcar el enunciado ajeno es el discurso directo, el discurso indirecto y el discurso indirecto libre. En el primero, los conectores lógicos y lingüísticos, el mecanismo de coherencia y cohesión del discurso, se fijan a través de un sistema complejo de marcas implícitas y explícitas de cohesión (sobre estos conectores Van Dijk, 1984): la sintaxis, las comillas, las cursivas que revelan las citas directas, o bien se priva el texto de todo marcador. Asistimos a la convergencia interreferencial de dos discursos. La organización literaria de los textos adquiere, a su vez, dos formas principales: un locutor pseudodramatizado en una situación dialógica ficticia (domina la segunda persona), o bien una voz más o menos dramatizada en situación monológica (en primera persona). Al agudizarse la dialogía, habrá interferencias entre ambas. (Zavala 1991: 50-51).

En *Los impacientes*, se recurre al uso de algunas de estas marcas que enuncia Zavala para distinguir el discurso del otro. La narración va de la primera persona a la tercera persona y los comentarios a la narración de Mila o de Keller, por parte del otro, se insertan con el uso de cursiva o del paréntesis:

[...] Era como una isla no registrada en los mapas, el piso de la calle Freire; si era cierto que yo estaba envejeciendo mal, allá al menos podía purgarme de malos sueños. “¿De qué manera, Keller?” Con vino blanco [...] (17)

Aquí se introduce en la narración que hace Keller (en primera persona), los comentarios de Mila (o que Keller escucha como parte de sus recuerdos del pasado), en cursiva y entrecomillados.

Al igual que *Niebla* de Miguel de Unamuno (texto que analiza Zavala para plantear el dialogismo), *Los impacientes* es una novela con una trama simple, donde la argumentación de los narradores en torno a los hechos que describen y a su interpretación de ellos, constituye un tejido orgánico y múltiple. Respecto de la estructura del texto dialógico, Zavala expone lo siguiente:

[...] La complejidad del texto, comparada con la simplicidad de la trama, opone la polisemia del primero a la monosemia del segundo. La insignificancia del tema puede ser un argumento a favor de su grandeza intrínseca. He llamado a esta estructura *dialogía*; es decir, todo es palabra, un amplio discurso del personaje sobre sí mismo y el mundo en atisbos atroces. El narrador –Unamuno– está dentro y fuera del texto; dentro en cuanto ficción más, y fuera porque dista mucho de ser la instancia suprema que aclara la verdad única de esta compleja confrontación de discursos [...] (Zavala 1991: 94).

Igualmente Keller “está dentro y fuera del texto”. Es el narrador de lo acontecido a él y sus “impacientes” amigos en su búsqueda cotidiana de la madurez. Y, al igual que Unamuno –el narrador– en *Niebla*, él no posee la verdad respecto de su texto⁵. Su voz, que en principio podría ser la voz de la autoridad, se ve acallada por las voces (y el discurso) de sus amigos, que interfieren constantemente en su narración y que, en ocasiones, asumen la voz principal:

Pero la rabia, la rabia está. Mila empezaba a sentirse del todo superada por las consecuencias que podía tener una acción, una palabra suya; y cuanto más lo comprendía, más se sentía atrapada. ¿De verdad quería encontrarlo? ¿Realmente quería que estas cosas sucedieran? (El asco de la piel; asco del tiempo y los olores de la piel.) (107)

Más adelante, Mila asume la voz narrativa: Cómo no admitir que hay algo raro, de todos modos, en esa forma de pasar charlando como viejas amigas, cuando por otra parte tenemos tan mal aspecto, un aspecto enfermizo diría yo. Supongo que es por la luz, esa luz mercurial del cielo que las hace tan pálidas, tan descarnadas, y de algún modo dignas de compasión, aunque no es realmente esto; más bien hay en ellas algo

heroico, eso es, ese aire despreocupado y heroico que muestran mientras algo tremendo se cierne sobre ellas [...] (109)

Y sin ninguna marca o aviso, el lector puede ver cómo Keller (el narrador principal) recupera su voz y, un párrafo que se inició con la narración de Mila, es asumido por un narrador en tercera persona. No obstante, no se descubre ningún tipo de jerarquía entre los diferentes discursos. Ambos se complementan y muestran una visión más amplia de lo ocurrido a Mila. Es claro que la misma Mila no podría contar muchos detalles, pues ella no tiene una visión completa de sí misma, la que sí podría tener Keller, quien la mira desde fuera.

Esta interacción que se da entre los personajes (en el caso de *Niebla* entre Unamuno y Augusto Pérez, y en *Los impacientes*, entre Keller y Mila), es descrita por Zavala como la interrelación entre el *uno* y el *otro*, y aclara que la posición de cada personaje puede variar dependiendo de dónde se ubique el sujeto:

[...] Preocupación central de Augusto es la primera alternativa del sí y del no, lo uno o lo otro. Augusto puede ser el *otro* o puede ser el *uno*; la distinción varía de acuerdo al sujeto. Éste es aquél y aquél es éste [...] (Zavala 1991: 96).

Y esta interrelación tiene que ver, además, con la posición que se tome respecto de los diferentes discursos filosóficos presentes en la novela. Los personajes asumen una posición filosófica, la cual puede variar a lo largo del texto.

En el caso de la novela de Keller, los dos narradores (el mismo Keller y Mila), se intercambian papeles sin asumir posiciones totalmente opuestas; por el contrario, sus intervenciones son complementarias (aun cuando los comentarios al margen de la narración principal no se refieran directamente a ésta). En ese sentido, más que una relación entre el uno y el otro, yo afirmaré, con Benveniste, que se trata de una confusión entre el yo y el tú.

En un texto narrado en primera persona, el principal problema es determinar quién habla. Más aún cuando, como en el caso de la novela en análisis, se narra lo ocurrido a tres personajes diferentes; y cuando el narrador principal, en

forma constante, se dirige a una segunda persona que a veces lo sustituye como narrador principal.

En la novela es claro cómo Keller y Mila se intercambian la posición de narrador principal por la de oyente. Un oyente que introduce sus comentarios al discurso de su interlocutor. Pero de forma tal que ambas voces se confunden en una sola. Es así como sus voces se entrelazan y la primera y segunda persona se funden en una sola voz. Sobre esta problemática entre la primera y la segunda persona, Émile Benveniste afirma lo siguiente:

[...] “yo” y “tú” son inversibles: aquel que “yo” define como “tú” se piensa y puede invertirse a “yo”, y “yo” se vuelve un “tú” [...] (Benveniste 1985: 166).

Keller y Mila constantemente invierten sus posiciones y, de esta forma, narran lo acontecido en menos de tres días a ellos y a su amigo Boris (cuyo estado de pasividad es evidente al mostrarlo la mayor parte de la novela postrado en una cama); llegando incluso a dudar respecto de quién es quién:

[...] y en esta existencia particular, eso significa que no sabré tampoco quién escribe, quién piensa, quién es este pintoresco yo que baja las escaleras; significa que esperé demasiado, significa que estoy ya muy cansado, que lo estaba ya antes de nacer, y que creyendo apartarme de un tiempo cuyas fealdades me ofendían, me he hecho cómplice de la muerte [...] (56)

No es casualidad que esta afirmación de Keller (o quizás de Mila), se haga durante el encuentro sexual que ambos mantienen, encuentro que los unió después de algún tiempo de separación y que se da justo en el momento en que Boris está siendo víctima de un ataque cardíaco. También este encuentro será el catalizador que dé inicio a la guerra de Mila⁶.

Luego de su encuentro con Keller, Mila decide hacer a un lado sus fantasmas, y tratar de ser la mujer que Keller vio en ella:

[...] Lo sabías la primera noche, Keller: de algún modo tu mirada, ya entonces, pasó por encima de la de Bettina, por encima de todos los otros, se adelantó y recayó sobre mí. Y yo me hice

visible. Y por eso la cara deslavada, más bien verdosa es cierto, que veo en uno de los muchos minúsculos espejos de aquella columna, esa cara es, sin lugar a dudas, la mía. (90)

Es evidente que entre Keller y Mila existe una relación muy especial. Mila inicia su guerra gracias al valor que le infunde su nueva relación con Keller; por su parte, Keller inicia el proceso de escritura luego de liberarse de la culpa que lo embarga por mantener relaciones con Mila, a pesar de que –según él cree– es la mujer de Boris. Se trata de una especie de triángulo amoroso, en el que Boris solo cumple una función de objeto que se interpone –en un inicio– entre Mila y Keller. Incluso podría tratarse de una excusa para Keller, quien parecía un escéptico en materia de amor.

En todo caso, la fusión física entre Keller y Mila parece ser el catalizador de su fusión narrativa. Debemos recordar que si bien es cierto su encuentro se da al final del primer capítulo, éste se inicia con el tiempo de la escritura de Keller que, por supuesto, es posterior a todo lo ocurrido en su novela.

Notas

- 1 En las citas de la novela de Gonzalo Garcés, se indicará solamente el número de página correspondiente a la edición que se indica en la Bibliografía.
- 2 En este punto es importante destacar el hecho de que Keller es, en primer lugar, quien escribe la novela inserta en la novela de Garcés. En esa condición, asume la posición de narrador homodiegético, de tipo actorial, con una orientación de personaje actor (ver Asís 1988: 43). En este tipo de narrador, “el personaje-narrador (yo-narrante) se identifica enteramente con el personaje-actor (yo-narrado) para revivir mentalmente su pasado” (Ibid, p.49).

- 3 Al inicio del texto, el narrador en tercera persona se identifica como Keller, quien escribe la novela desde el lugar que él escogió para escribir: “[...] Y por eso toda conclusión, respecto de las cosas que me han pasado, sería un mero anacronismo... ¿hasta cuándo? Vamos, Keller, no hagas más preguntas.” (13). El narrador se cuestiona a sí mismo y, luego, se impide los cuestionamientos.
- 4 En todo caso, podría decirse que la mayor aspiración de un escritor es ser leído.
- 5 En la novela, Mila escribe a Keller su opinión respecto del manuscrito que le ha enviado: “También me gustan las exageraciones, los detalles inventados, etcétera. Me dan ganas de ponerme a contar mi versión ya mismo [...]” (215).
- 6 El segundo capítulo se titula “La guerra de Mila” y nos narra la odisea de ella en busca de su violador.

Bibliografía

- Asís Garrote, María Dolores. *Formas de comunicación en la narrativa*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general 1*, 12^a edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- Chen Sham, Jorge. *Radiografías del sujeto agónico: culpa y transcendencia en la novelesca de Rima de Vallbona*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul, 2002.
- Duras, Marguerite. *Escribir*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2000.
- Garcés, Gonzalo. *Los impacientes*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 2000.
- Zavala, Iris M. *Unamuno y el pensamiento dialógico: M. de Unamuno y M. Bajtin*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.