

AUGUSTO D'HALMAR: LA DOSOLUCIÓN DEL SUJETO

por Héctor Domínguez Rubalcava.

La obra de Augusto d'Halmar (1880-1950) presenta dos tipos de errancia. Por una parte, sus textos dependen de los viajes; por otra, experimentan diferentes modelos discursivos y diversas posiciones de sujeto. La crítica que siguió su obra desde las primeras publicaciones muestra una incomprensión de los cambios drásticos de un modelo de escritura a otro. Sus primeros textos aparecen en los últimos años del siglo XIX y se siguen publicando hasta su muerte en 1950. Sus obras carecen de uniformidad y más bien parecen resultar de diferentes proyectos abandonados como lo muestra el hecho de que su primera novela, *Juana Lucero*, haya sido presentada como parte de una serie denominada *Los vicios de Chile* que no se reanudó. Mientras que en el prólogo a esta novela d'Halmar declara tener la intención científica de analizar objetivamente las enfermedades sociales, al modo naturalista, en textos subsiguientes su perspectiva cambia radicalmente.

Su segunda novela, *La lámpara en el molino*, es una noveleta recibida con desdén por la crítica temprana debido a que el autor se ha alejado de sus proyectos humanitarios, ha abandonado la posición evangélica tolstoiana de abogar por los humildes y su intención sociológica de corregir los vicios sociales. En efecto, d'Halmar había mantenido hasta el momento de su primera partida de Chile (1906) la imagen de un seguidor de la idea redentora de la literatura que, si bien es un resultado de su lectura de Tolstoi y de los naturalistas, coincide con las aspiraciones apostólicas de Enrique Rodó y José Martí. Esta segunda novela desconcierta por su vaguedad, no se precisa un lugar, la narración se mantiene en un ambiente de extrañeza logrado con recursos aprendidos de Maeterlink y los autores nórdicos del fin del siglo XIX. La historia carece de la complejidad de las novelas realistas y naturalistas y el énfasis está puesto en la descripción que por su lirismo puede muy bien remitirse a la escritura de Darío en *Azul*. No obstante, la vaguedad da un paso más allá del cosmopolitismo, el texto es juzgado por su oscuridad y la indefinición de su problemática. Arriagada concluye que se trata de un texto paradójico (62) en la medida que supera el prejuicio de la claridad en aras de un hermetismo venido del interés del autor en el ocultismo. Sin embargo, este cambio drástico en el que las lecturas de d'Halmar se dejan transparentar, tampoco define el curso de su obra posterior. A esta misma época pertenecen la mayoría de los cuentos de *Cristian y yo*, donde la paradoja la lleva a ecuaciones insolubles entre identidad y otredad y a incursiones en el tema de la locura que muchas veces recuerdan a los relatos de Chéjov y Gogol.

Su primera salida al extranjero fue para encargarse del Consulado General de Chile en Calcuta, donde no pudo permanecer mucho tiempo debido a una enfermedad que lo hizo regresar a París y por último a Petén, Perú, en 1909, para también cumplir allí con el cargo de cónsul. A esta etapa pertenecen *La sombra del humo en el espejo*, *Nirvana* y *Mi otro yo*, escritas bajo el formato de novelas de viajes y narradas con un lirismo más radical que el de novelas anteriores. Zahir es un personaje que aparece en estas tres novelas. La construcción de este personaje ha sido objeto de juicios como el de un personaje inverosímil o bien ha sido justificado por pertenecer a la biografía y no a la ficción.

En su tesis monográfica, Louis Bourgeois III hace una división de los periodos de la producción de d'Halmar siguiendo un criterio biográfico, dado que es difícil, como él lo advierte desde el principio, basarse en los años de edición, ya que una buena parte de su obra fue publicada a su último regreso a Chile, en 1934, por la editorial Ercilla, tiempo después de haber sido escrita. Entre el periodo de Calcuta y el de Perú, d'Halmar vive en París por dos años (1907-1909). A esta estancia se remiten los libros *Los alucinados*, *Amor cara y cruz* y *Capitanes sin barco*. En *Los alucinados*, el tema de la homosexualidad, que había sido tratado con cuidadosos eufemismos en *La sombra del humo en el espejo*, se presenta de manera más directa. El cosmopolitismo y el pesimismo son la nota general de estas obras que, a juicio de la mayoría de los críticos, constituyen el grupo de textos menos logrados de este autor. Como ya se mencionó arriba, la obra de d'Halmar ha producido reacciones muy diversas entre sus críticos, desde la inconformidad por no llenar expectativas estilísticas o temáticas hasta incomprensiones como la de Bourgeois III que considera al cosmopolitismo superficialidad y al

pesimismo escéptico un rasgo de inferioridad literaria, y afirma que "El autor estaba inseguro de sí mismo como artista y como hombre" (276).

La obra de d'Halmar que mejor recepción ha tenido, en general, es *La Pasión y muerte del cura Deusto*. Esta novela, escrita en 1920, cuando d'Halmar vivía en España, llamó la atención por su "perfecta arquitectura" y la maestría en la construcción de los personajes principales, por la que se le ha caracterizado como novela psicológica. También es considerada la primera novela que trata explícitamente el tema de la homosexualidad en lengua española (Foster 33).

Sus últimos libros, *Mar y Palabras para canciones*, pueden leerse como poesía en prosa. Estos libros fueron escritos a su regreso a Chile, igual que otras recopilaciones de relatos que habían estado dispersos en los distintos periódicos donde d'Halmar colaboró, o habían permanecido inéditos -como buena parte de sus textos- hasta la edición de sus obras completas (que por cierto no recogen con exhaustividad toda su producción) en 1934-1935. Entre su obra no recopilada se encuentra una serie considerable de artículos, crónicas y relatos publicados en Chile, España y Argentina desde 1899 hasta su muerte en 1950. Los temas son diversos: la política interna de Chile, la guerra civil española, los acontecimientos sobresalientes en la sociedad chilena, comentarios sobre libros, crítica de teatro, etc. Sus posiciones políticas, como el periplo de su producción literaria, también van a fluctuar entre una actitud redentora y hasta simpatizante con la postura comunista, y una posición aristocrática, por la que ha construido de sí mismo un personaje descendiente de nobles suecos trasplantados a tierras chilenas gracias a legendarios avatares; hasta el esoterismo, otra de las obsesiones que nutren las construcciones simbólicas de sus ficciones y ciertos criterios en los que basa sus textos hemerográficos.

Entre los diversos aspectos que pueden estudiarse en la obra de d'Halmar destacan a nuestros ojos las estrategias de la sublimación, la supresión del deseo y la disolución del yo. Tales son los temas que se enfocan a continuación en *La sombra del humo en el espejo*, *Pasión y muerte del cura Deusto* y *Palabras para canciones*.

La sombra del humo en el espejo. La estrategia de lo sublime

Entre los diversos elementos que integran *La sombra del humo en el espejo* destaca la construcción lírica del personaje Zahir, que es el objeto de atención del narrador protagonista. El lenguaje lírico es uno de los componentes más constantes en toda la obra narrativa y de prosa poética de d'Halmar, a la vez que ha sido uno de los aspectos más reiterados en la caracterización de la prosa modernista.⁽⁵⁾ Si esta novela es lírica, exige un análisis que vincule las categorías del lenguaje poético a las de la narrativa, pues el término narrativa lírica designa a un texto mixto.⁽⁶⁾

Si bien esta novela se autodefine como una memoria de viaje, su atención se enfoca no en el viaje sino en la relación del narrador (que además de contar su propia historia, es homónimo del autor) con Zahir, el joven egipcio que a título de sirviente lo acompaña en su periplo. Se trata de un recorrido de Egipto a la India y de ahí a París, a lo largo de un año. El personaje Zahir se construye a través de una serie de operaciones retóricas que lo dotan de complejidad y le atribuyen una sucesión de funciones tal que resulta un personaje contradictorio. Lo contradictorio de este personaje se debe a que el narrador lo describe con dos modalidades discursivas: al principio se ajusta a la estética de lo sublime en su acepción romántica (según la cual el lenguaje tiende hacia lo inefable) y al final la narración muestra elementos picarescos. Mientras que en la primera parte Zahir es un personaje compuesto con un lenguaje figurado, con insistencia en descubrir símbolos en cada detalle, en las dos últimas partes se convierte en un héroe de la sobrevivencia. El narrador pasa de una atracción poetizada a una relación de dependencia práctica, en la que Zahir cumple el papel del sirviente fiel. Este descenso irónico se interpreta aquí como una expresión de la mirada deseante del narrador con un discurso sublime en la primera parte, y una sublimación que transforma una relación de deseo homoerótico en una relación de amo-sirviente, en la segunda y tercera partes.⁽⁷⁾

Aunque ésta es una novela de viajes, no narra grandes peripecias. Todo está previsto para la

mirada del viajero. Egipto y la India se han reducido a escenarios turísticos y a una serie de simulados gestos serviles por parte de los nativos hacia los visitantes. Estos gestos simulados por los nativos son signos que se producen para ser consumidos por la mirada ingenua de los turistas. En cambio, la mirada del personaje d'Halmar se presume distinta a la de los demás visitantes. Esta distinción, sin embargo, no invoca ninguna superioridad basada en los atributos de un héroe bélico ni un héroe de aventuras ni un héroe de historia sentimental, la distinción con que el narrador se concibe a sí mismo se basa en el protagonismo de su propia mirada.(8)

Narrar y mirar son actos equivalentes en esta novela. La actividad visual no cumple simplemente una función descriptiva de la voz del narrador sino, además, una continua reflexión sobre la mirada. Esto es, además de que el narrador cuenta lo que ve, describe el proceso y el sentido de las miradas. Esta reflexión óptica es la que construye al sujeto, quien encuentra su definición a través de lo que mira y en la mirada de los otros que él mismo describe. Así, para esta novela, narrar es un acto en el que el narrador va reconociéndose a sí mismo mediante lo que ha decidido mirar y en la mirada del otro.

El universo a mirar está determinado por el capricho selectivo de la memoria, porque el texto es menos un testimonio que una evocación. El título mismo connota la idea de reminiscencia. El humo se presenta como un símbolo de la memoria: el narrador ha de divagar entre la turbia utilería de sus viajes, con la misma parsimonia y capricho con que el humo cubre y descubre los objetos a su paso frente al espejo.

La primera página establece el discurso poemático que esta prosa va a seguir: "Después de haberlo conocido [a Egipto], sigo viéndolo bajo la forma de un esbelto muchacho que esgrime en la mano un látigo. Y ése es mi criado de allá, mi mejor amigo" (17). Egipto se ha convertido en Zahir por efecto del tiempo transcurrido y Zahir se reduce al látigo. Esta doble superposición de sinécdoques (Zahir que representa a Egipto y el látigo que representa a Zahir), reduce el viaje a un cuerpo y el cuerpo a un símbolo, el látigo.(9) El desplazamiento de signos también se da en la relación del narrador con la historia que cuenta. La superioridad crítica del escritor moderno transforma el sentido de la historia tomando una distancia irónica. El narrador, al describir las escenas histrionizadas de turistas y nativos, es un descodificador despótico de las imágenes que registra. La narración circula alternadamente entre la descripción y el comentario. Más que contar una historia, el narrador se dedica a ironizar los acontecimientos.

Lejos de ser una historia de viajes donde los eventos asombren al narrador, aquí no hay aventuras. Como todo le parece habitual y falso, d'Halmar se resiste a mirar la calle, a seguir al grupo de turistas y a contratar a un guía. Tras perder el último tranvía de regreso de las pirámides a El Cairo, reencuentra al guía (Zahir) de quien rechazó sus servicios horas antes. A diferencia de los otros turistas, d'Halmar sólo lleva el objetivo de contemplar la esfinge. Éste se presume como un acto auténtico frente a los gestos superficiales de los viajeros y las comparsas de los oriundos. Como parte de sus memorias, d'Halmar desdeña el gran cúmulo de imágenes histriónicas del exotismo prefabricado por los egipcios y sus visitantes y se enfoca en la esfinge.

Hay una separación entre la mascarada y lo sagrado. Aquella es descrita desde una distancia irónica y en éste la narración pasa a usar un lenguaje hermético, hasta situarse en las fronteras de lo paradójico y lo indecible. Si todos los gestos diurnos son parte de una comparsa regulada y desacralizadora (lo que implica una carencia de misterio y una desvalorización de las tradiciones ancestrales en aras del comercio turístico), la esfinge nocturna, en medio de la soledad del desierto, concentra el único reducto atractivo para la mirada privilegiada del narrador. De esta manera su mirada no se conforma a lo evidente, busca el estado de perplejidad:

Ella es la madre y la hija, esclava y señora del Enigma. Es ella tal vez la clave. Y ese "tal vez" era la más palpitante incertidumbre y la más adolorida ansia que jamás se haya planteado a nuestra ralea humana (23).

En esta multiplicación de atributos, la identidad de la esfinge encuentra el punto cero de su nulidad. La escritura paradójica (a la que Arriagada y Goldsack (62) se refieren al abordar la novela *La lámpara en el molino*), tiene en *La sombra del humo en el espejo* una persistencia tal que definiría la economía del lenguaje por la que su escritura se concibe. Esto es, las significaciones producidas por el narrador d'Halmar tienen el efecto de una multiplicación que se autoconsume, una especie de autofagia de signos. La esfinge es madre e hija, esclava y señora y por tanto, de acuerdo con la lógica del texto, es "la señora del Enigma," es decir, la ausencia de un significado, la incógnita, el centro vacío. La siguiente frase destruye esta ecuación al introducir la incertidumbre: "[e]s ella tal vez la clave," con lo que alcanza a producir una huella (la clave) en el sitio mismo de su borradura (la incógnita).

Desde la frivolidad de las calles de El Cairo hasta la gravedad del misterio de la esfinge, el sujeto no ha cesado de practicar una hermenéutica. Aparentemente, su periplo persigue una fórmula mística: un viaje escéptico por el mundo, un proceso de desvalorización de las cosas comunes para dar con el centro vacío de lo indecible. La narración se enfrenta entonces a lo inexpresable, lo que ya se sitúa dentro del discurso de lo sublime.⁽¹⁰⁾ Lo inefable toca las zonas de lo sublime, en tanto rebasa la dimensión de los sentidos, abriendo el espacio de lo irrepresentable de la estética hegeliana.

Antes de explicar la poeticidad de esta novela a la luz de la estética romántica, se hacen necesarios algunos cuestionamientos: ¿es este centro vacío el punto de llegada, la culminación del viaje?, ¿se trata entonces de una novela hermética o de preocupaciones metafísicas? La autorreferencia del texto parece llevar al lector por ese camino, de manera que autoriza una lectura hegeliana en términos de la expresión sublime. No obstante, la novela abandona la preocupación por el enigma y la perplejidad, reduciéndolos finalmente a una zona suplementaria de la historia. Las descripciones paradójicas de la esfinge tienen en el contexto de la novela otro nivel de lectura que la metafísica. Los discursos de la mística y la filosofía funcionan como una utilería retórica traída al texto para explorar sentidos que resultan diversos a tales discursos.

Lo sublime -que en su sentido romántico expresa la incapacidad del lenguaje para enunciar la elevación del individuo hacia las esferas metafísicas- en esta novela funciona como un instrumento retórico de ocultamiento de lo abyecto. A través de este ocultamiento se crea, por lo tanto, una zona discursiva donde la abyección ocupa el interior del discurso modernista.

Las fuentes intertextuales del discurso modernista, el amplio catálogo de imágenes provistas por las más diversas tradiciones, lo que caracteriza su cosmopolitismo, incluye a distintas tradiciones religiosas, mágicas y espiritistas. ⁽¹¹⁾ *La sombra del humo en el espejo* introduce en sus páginas el intertexto hermético y lo aplica a la imagen de la esfinge. Así, el narrador realiza una lectura de la esfinge buscando en ella símbolos articulados a la manera de enigmas que se plantean como remotos mensajes.

Esta interpretación asocia a la esfinge con el personaje Zahir, de manera que el narrador encuentra la solución a los enigmas que la esfinge le plantea en su relación con el joven egipcio. El texto de d'Halmar parodia lo sublime romántico al interpretar el enigma no en términos de una metafísica sino en términos de las necesidades particulares del narrador. Este narrador se vale del recurso de lo inefable para convertirlo en una mera fuente particular de metáforas, mediante una operación irónica de confrontar la idealidad a la utilidad.⁽¹²⁾ Por ello, en el discurrir temporal y espacial de la novela, la esfinge ocupa apenas un momento que se incorpora a la colección de experiencias del viajero burgués del principio de siglo. Es este sentido de lo coleccionable, de los fragmentos del mundo reunidos en el anaquel de trofeos del viajero, el que determina la curiosidad modernista, dispuesta a pasar de una imagen a otra en la medida que le son útiles para su búsqueda hedonista de asombros. Esta interpretación concibe la sensualidad esteticista como un valor fetiche, es decir, como un falso valor en el contexto de la economía verbal. En la medida que se produce dentro de una abundante recolección enciclopédica, nada que se autorreferencialice como sublime será tomado como tal: el sentido de lo sublime se ha desviado hacia un procedimiento paródico y es en este desvío que se invierte su valor por el sentido contrario: lo abyecto.

El paso de lo sublime a lo abyecto se da paulatinamente. La novela se mantiene en un ejercicio de paradojas que abre fisuras hacia el extremo contrario de lo sublime. Ahorrándose la descripción detallada de la esfinge, el narrador se concentra en la mirada, por donde abre un espacio inmaterial (inmaterialidad que ya está inscrita en el propio título de la novela y que se ha de reiterar en diferentes momentos): "su mirada que no nos ve porque mira en sí o delante de sí, más allá de lo que puede contemplar" (32). La mirada de la esfinge no es un objeto bajo el dominio de la mirada del narrador, sino un señalamiento de que hay una dimensión que ni

éste ni el lector pueden percibir. Por lo mismo, la narración no puede abarcar el todo, se concreta a formular indicios y a plantear acertijos mediante figuras de contradicción. Así se contraponen, en la descripción de la esfinge, los términos reposo-expectación, inmóvil-anhelante, forma-informe, entrada-impenetrable, siempre-nunca (32-33). La descripción de lo enigmático se vale de figuras que clausuran el flujo de las significaciones, ocultando y cerrando, mediante estas cadenas de contradicciones, las vías de lo explícito. Lo sublime tiene aquí otro sentido que el desbordamiento concebido por los románticos: el ocultamiento.

El desdén por el exotismo turístico -la comparsa de los egipcios por las calles de El Cairo- se hace en función de sacralizar a la esfinge, cuya sublimidad termina por clausurarse a sí misma por el uso de las contradicciones arriba citadas y de las descripciones truncadas por el agotamiento de los signos: lo inefable, lo inalcanzable, lo inexpresable. El destino que la esfinge mantiene cifrado en su mirada, por ejemplo, permanece oculto ante los esfuerzos interpretativos del narrador. Esto no quiere decir que esta novela se haya convertido de repente en una historia de misterio o una narración que gira sobre una tesis de sabiduría oculta (aunque ésta fue una de las aficiones de d'Halmar y gran parte de los escritores modernistas), sino que todo el discurso en torno de la esfinge se ha presentado ahí para remitir a un discurso del cuerpo deseado. La esfinge se vuelve un motivo recurrente, pero siempre como una fuente de imágenes con la que se describe a Zahir, cuya presencia ocupa el lugar del centro de las representaciones en la novela. Así, la esfinge y Zahir son descritos con elementos semejantes, lográndose entre ambos una relación metafórica.

Ya en las primeras páginas, el paralelismo esfinge-Zahir aparece esbozado. El narrador se detiene en algunos detalles de su cuerpo con comparaciones que recuerdan a la esfinge: "flexible de talle como un felino" (27) y al igual que en aquélla, se enfoca en sus ojos: "ojos entoldados, cambiantes y profundos, como deben ser los de aquellos que en la quietud persiguen la ronda de los espejismos" (27).

Tanto en la esfinge como en Zahir, el narrador se encuentra perplejo ante la mirada. En aquélla, el desbordamiento de lo sublime se expresa mediante la paradoja que clausura toda evidencia; en éste, se expresa el vértigo de lo insondable: "persiguen la ronda de los espejismos." Esta imagen describe un laberinto de reflejos: Zahir se refleja en la esfinge, y a la vez d'Halmar se refleja en Zahir, en la medida que al hablar de espejos, su mirada se proyecta en la mirada de aquél. Pero hablar de espejismos es también hablar de apariencias y simulaciones y, además, someterlos a persecución es considerarlos a la vez engañosos y susceptibles de penetración o de desengaño. Todo esto apunta hacia una mirada interpretativa. De plantearse estos sentidos, la mirada del narrador, que se proyecta en la de Zahir y la esfinge, es una mirada que penetra enigmas y que interpreta huellas e indicios.

Las descripciones de Zahir y la esfinge en la primera de las tres partes que componen la novela, van construyendo una narrativa que se escapa de contar una historia y se distrae por el camino de las conjeturas. La mirada de un narrador que duda de lo narrado, para quien el curso de los hechos externos es vacío y falso, habrá de distraerse por las fisuras del escape. Pero no es, como ya se ha afirmado, una narrativa de la mística fuga de las cosas mundanas, sino la huida del deseo dictado por el otro social.

d'Halmar duerme a los pies de la esfinge y se pregunta:
¿Quién puede suponer todas las reminiscencias de lo que uno
cree no saber, todos los presentimientos de lo que uno cree no
conocer, que se animan en nuestro doble astral al contacto
con esas piedras vivificadas por la Humanidad...? (34).

Esta operación conjetural que conjuga reminiscencias y presentimientos no tiene mayor aspiración que el propio conocimiento, la construcción de sí mismo. La esfinge y todo el discurso oculto con que ha sido rodeada, la parábola sublime trazada en sus descripciones - hechas para ocultar y a la vez indicar que algo está oculto-, han funcionado finalmente para establecer un *doble astral* que funcione como destinatario del deseo del sujeto. Este *doble astral* lo va a encontrar el narrador en la persona de Zahir. El narrador ha tenido que extender sus reflexiones en torno de los misterios de la esfinge para poder decidir que el deseo por el egipcio ha sido establecido como un designio de los astros. Las dificultades para explicitar ese deseo se plantean como enigmas, espejismos e incertidumbres. Se trata de no conocer el propio deseo o de no resolver su representación engañosa. Ir tras el deseo supone una búsqueda, que es precisamente lo que no se establece como objetivo de la trayectoria de esta novela; por el contrario (y en concordancia con la idea de Kristeva que concibe la abyección

como una abolición del movimiento del sujeto hacia su deseo), lo que se observa es un periplo de fuga del deseo.

"Los ojos que persiguen la ronda de los espejismos" conduce a la inversión especular del sujeto perseguido por la ronda de las miradas. El prólogo a la novela describe una escena de la pubertad del narrador:

Yo era un niño y nadie podía suponer de qué tristeza de suerte, de qué incertidumbre de porvenir me escapaba las tardes de los domingos para refugiarme en la taberna subterránea, ni qué viajes acometía en esa cueva dulcemente iluminada por una eterna penumbra (10).

Dicha persecución lo ha llevado de Valparaíso a El Cairo. El impulso del viaje tiene menos el motivo de cumplir con el deseo que el de escapar de una "tristeza de suerte" y una "incertidumbre de porvenir." Las dos expresiones se construyen con extrañeza: ¿es una suerte triste? , ¿es una tristeza por la suerte? El término suerte en sí es ambiguo, puede ser bien o mal recibida, puede ser en sí buena o mala, una buena suerte mal recibida o una mala suerte de la que se escapa. El narrador no lo clarifica. Al igual que en su sueño a los pies de la esfinge, no cree saber. Por otra parte, escapa de una "incertidumbre de porvenir." Escapar del porvenir encierra una paradoja y otra vez indica la molestia de un desconocimiento. El escape conduce a un motivo trágico: escapar del destino inescapable. El creer no conocer que supone el término incertidumbre no hace sino reforzar el hecho de no querer saber lo que se sabe.

El discurso conjetural se enfoca no en un problema de poder o no conocer sino en la voluntad de saber. ¿Cuál es el objeto de este conocimiento? No precisamente lo que el destino le depara al sujeto sino el propio sujeto. La suerte adquirida en Valparaíso constituye una inscripción en el cuerpo del sujeto. No querer saberla, que se toma como un no querer leerse dentro de esa inscripción, no puede interpretarse literalmente como "el sujeto no quiere saber", sino que la ley misma (léase discurso social, la palabra lacaniana del padre) que ha puesto esa inscripción impone la molestia de un estigma despreciable, una desvalorización.

Aunque el lenguaje bordea sin pronunciar los contenidos de esta molestia, las acciones subsecuentes de la novela, centradas en la relación de d'Halmar con Zahir, permiten establecer que se trata de una molestia ante el sujeto homofílico. Según se sigue la lectura, el sujeto ya se ha desprendido de la comunidad, sea Valparaíso o sea la comunidad de turistas, para tomar el lugar de un sujeto que interpreta su entorno, distinguiéndose por su lugar privilegiado de enunciator: él se arroga el poder de pronunciar. Pero al pronunciar, este sujeto es un usuario de los discursos y por ende se ha sometido a un orden por el que funciona como una agencia que emite y reitera los enunciados que conforman su cultura. Él es un productor de valores y, entre ellos, el valor de lo estético que lo obliga a culminar sus periodos narrativos en los límites de lo inefable, la escritura sublime. Así es como se inscribe en las tradiciones de la hermética, la mística o, por lo menos, en la poética del modernismo. No obstante, esta ambigua posición de a la vez ser un creador y un ente creado por la cultura, se manifiesta con un gesto irónico: se está usando el discurso posible, los medios más efectivos que su contexto cultural posee para enunciar y conocer, con la finalidad de no decir y no querer saber. *El sujeto entra entonces en un conflicto que implica una crisis de sentido surgida desde el momento en que el cuerpo es una parte constitutiva de su discurso.*

Ante la percepción del narrador, la esfinge tiene menos las connotaciones culturales adquiridas en su larga historia como ícono que las que aparecen a la luz de sus propias dubitaciones. Es una esfinge que se ha interpretado bajo la óptica de la lucha librada entre d'Halmar y su "tristeza de suerte," es una manifestación visual de su "incertidumbre de porvenir." Subrayar esto descarga a la novela del compromiso de proponer tesis herméticas, mágicas o religiosas, la libra de circunscribirse a un código mitológico. La esfinge de d'Halmar, aún cuando se presenta bajo estrategias sublimes, como esfinge incurre en un engaño. Nada sublime hay en una metáfora del mismo sujeto, nada lo ha trascendido pese a que la expresión denote esa trascendencia y se autorreferencialice como tal.

La escritura presenta una estrategia de autenticación del sujeto a través de desdoblamientos (esfinge-Zahir, Zahir-voz narrativa). El sujeto se delimita en una red de miradas. Ha sido necesario el gesto de mirar de la esfinge al borde de lo invisible, en el punto en que se señala que hay un espacio inmaterial, y la mirada de Zahir que replica a la de la esfinge, en su persecución de espejismos, para que se llegue a instalar la problemática del sujeto que confronta el temido deseo, problemática que se manifiesta como una enunciación de la fuga de

la que habla el prólogo. Es el trance de las miradas (el transitar de miradas) el momento del surgimiento del deseo que determina el conocimiento de sí mismo y el subsecuente no quererse conocer (o no quererse reconocer).

Pero ¿no ha sido ya conocido?, ¿no ha sido ya determinado este sujeto d'Halmar en su "tristeza de suerte," en el lugar social que Valparaíso le ha dispuesto y que lo enuncia hombre chileno aunque prófugo de su futuro? En esa suerte, en ese futuro, se advierte el proyecto de un sujeto materializado por el discurso, ese cúmulo de signos que finalmente es su mundo. Pero ese mundo que representa su realidad de hombre histórico, esa perspectiva autenticadora, remitida desde la autoridad que reparte definiciones y funciones y que ha producido su suerte y su futuro, lo ha lanzado a un escape. Escapar de Valparaíso no ha sido un acto liberador sino ese distanciamiento que permite reconocer que hay una relación problemática entre el sujeto y la identidad que ha recibido. El viaje no lo libera, el viaje confirma que el proyecto de sujeto fundado en Valparaíso se ha mantenido sin grandes alteraciones. Esto es, la voz narrativa se ha mantenido en los límites del discurso que ha dado sentido al sujeto autorizado en el medio del que es oriundo. D'Halmar es un producto -y un productor- de esos discursos.

En la estructura del sujeto, el otro social ha dictado una suerte de la que hay que huir, la suerte de ser abyecto. Desde esta agencia que emite el discurso social, el sujeto ha sido pronunciado y ubicado en un lugar proscrito del orden. La mirada del otro esfinge y el otro Zahir reiteran (en el sentido que Judith Butler le da al término reiteración como la construcción del género a través de una imposición *performativa*) el deseo que se ha producido desde la instauración del sujeto en la zona abyecta. No querer saber es no querer el deseo que se ha inscrito en el cuerpo. El rechazo del deseo, como todo acto de represión, recubre al cuerpo con la escritura y lo devuelve en términos de sublimación.(13)

¿Cómo se manifiesta la sublimación en esta novela? Para que exista una sublimación es necesario, de acuerdo con Laplanche, el abandono de una meta erótica por acciones totalmente diferentes (40). Para determinar si ha existido una sublimación es entonces necesario haber evidenciado la huella de una pulsión erótica mediatizada por una represión. En *La sombra del humo en el espejo*, como se ha advertido desde las primeras páginas, es la mirada del narrador atenta al cuerpo de Zahir la que proporciona tales huellas: toda vez que la reiteración en mirar un cuerpo posibilita que se articule un deseo del cuerpo, forma básica del erotismo. Ahora bien, dada esta inscripción erótica nunca admitida por el narrador, pero realizada en la materia descriptiva, se ejerce un desvío de la relación erótica hacia la relación amo-sirviente y mediante este mecanismo se posibilita el ocultamiento del deseo. Superada esta crisis, la novela reestablece el discurso dominante, precisamente con el esquema de dominador-dominado y aplaza la abyección genérica del homoerotismo. Esto no quiere decir que la novela ha resuelto el problema del sujeto mediante esta operación subliminal. Tanto lo sublime de la primera parte como lo sublimado de las dos últimas no han hecho sino indicar que existe una borradura, que estas superficies discursivas se emplean no para ofrecer modelos de identificación al sujeto, sino para mantenerlo entre dos discursos: el del orden y el de su desestabilización.

La pasión y muerte del cura Deusto: el deseo suprimido

La pasión y muerte del cura Deusto es una novela construida bajo la fórmula clásica de un narrador omnisciente extradiegético que habla de las acciones acaecidas entre un grupo de personajes. A diferencia de *La sombra del humo en el espejo*, en esta novela el narrador no habla de sí mismo sino de la historia del cura Deusto y su protegido Pedro Miguel, "Aceitunita," estructura en la que el narrador se permite una interpretación más exhaustiva de la relación dominante-dominado. Además, esta relación se presenta desde diferentes perspectivas, si se tiene en cuenta que participan voces diversas. Entre aquella y esta novela es posible identificar varias correspondencias. La anécdota se basa en la atracción de un efebo hacia un hombre maduro; la narración se vale de un lenguaje lírico; y lo sublime se presenta como un límite del discurso narrativo. Pero no todo es reiteración de lo practicado en la novela analizada arriba. Mientras *La sombra del humo en el espejo* se vale de alusiones herméticas para metaforizar o mistificar la mirada erótica, en esta novela, el discurso de la homilía católica interviene como un recurso de resignificación, construyendo metáforas leíbles en el desarrollo de la anécdota. En efecto, en esta novela la historia se recubre de significaciones más allá del mero curso de los acontecimientos: hay una especie de lectura evangélica, un paralelismo que desplaza la lectura hacia otros textos y por lo tanto hacia otros niveles de interpretación. El propio título, que describe en una frase la historia que la novela va a desarrollar, alude a la culminación del

evangelio. La palabra pasión aparecería en el centro de un análisis semántico del texto, dado el amplio espectro de connotaciones que admite. Así, el cura Deusto es un personaje sometido al influjo de una pasión amorosa que a la vez lo hace padecer por el hecho de ser innombrable, es decir, de no poderse codificar como pasión erotizada.

La sublimación (entendida como una reescritura de lo erótico a fin de desplazarlo hacia otro discurso) es también un procedimiento de escritura en esta novela. Pero a diferencia de *La sombra del humo en el espejo*, donde la sublimación trastoca la atracción erótica en la relación amo-sirviente, en *La pasión y muerte del cura Deusto* se introducen formas diversas de relación. Tal es la función del arte musical y la plástica, el baile y la oratoria, que ocultan un diálogo amoroso, o mejor dicho, desplazan el discurso de la lectura del cuerpo hacia la lectura de la creación estética. La ideología estetecista, por lo tanto, juega un papel de contención ante el discurso del cuerpo.

También en esta novela la lectura del cuerpo se articula a través de la mirada. Desde los primeros párrafos, el narrador se enfoca en el cuerpo de Ignacio Deusto: "[e]ra un joven que parecía más alto y más cenceño en su enjuta sotana negra. Los ojos, profundamente encajados en las órbitas, diferían en todo de los decidores ojos andaluces" (7). Ojos hundidos, ojos que no son decidores. Detenido por la sotana, recortado por los límites de su vestidura, el cuerpo entero de Deusto es en sí mismo una enunciación de la negación del cuerpo. Tal contención acentúa la idea de pasión: cuerpo pasivo ante un signo activo que lo cubre, cuerpo latente.

La forma de la envoltura se presenta como un *leit motiv* de la estructura discursiva. El discurso del evangelio envuelve a la anécdota de la pasión de Deusto, el discurso de lo estético envuelve las manifestaciones de atracción de "Aceitunita" y el cura; en los diálogos de todos los personajes se advierte un velo de simulaciones que encierran en la implicitez cuanto pudiera manifestarse. Entre todos los velos y borraduras con que se teje el hilo narrativo, el cuerpo está en entredicho, a medio decir, manifiesto con más intensidad cuando su evidencia resultaría impertinente. Más que una mera represión, la contención parece ser una condición previa a la presencia de lo corporal. Este hecho no hace sino confirmar la estructura paradójica de la obra de d'Halmar de la que ya se ha hablado. Así, la llegada de "Aceitunita" a la casa parroquial de Deusto sólo puede explicarse como resultado de la contención: "[n]o he tardado mucho en acudir y, sin embargo, he tenido que contenerme para no hacerlo antes" (24). Las palabras del gitano indican una dialéctica del deseo, efectuada precisamente en los intersticios del discurso de la envoltura y la contención, es decir, en el cuerpo, dado que lo que se envuelve o se contiene es lo corporal. De hecho, el narrador, siguiendo la mirada de Deusto ante el inesperado visitante, describe: "[y] con todo no parecía desenfadado, sino gentilmente desenvuelto, con ese algo de belleza tan libre que sólo conservan los gitanos" (25). Mientras que el cuerpo de Deusto se describe como un cuerpo envuelto, el de Pedro Miguel se presenta desenvuelto. El efebo, si bien cumple la función de personaje sometido al poder del hombre mayor, juega el papel activo en la seducción. No obstante, la mirada de Deusto somete a su escrutinio todas las manifestaciones de ese cuerpo desenvuelto, es decir, lee el cuerpo desenvuelto y con ello produce otro nivel de envoltura que ha de manifestarse como un caer bajo el poder de la seducción. Esta mirada de Deusto por la que "Aceitunita" se apodera de su deseo es la piedra de toque del conflicto desarrollado en la novela: la desenvoltura narrativa es, pues, la desenvoltura del deseo.

Si el deseo, de acuerdo con el pensamiento lacaniano, es siempre deseo de Otro, lo que se formula como un "deslizamiento metonímico" (Miller 103), el deseo constituye una dinámica de la representación: un significante se transporta siempre hacia otro significante. "Aceitunita" es representado ante la mirada de Deusto y ambos son representados ante la mirada del narrador: miradas lectoras de representaciones, sujetos constituidos por el deseo de lo que se mira, representaciones que ejecutan el incesante deslizamiento de los significantes. El deseo es un saber, en la medida que se desarrolla en términos del discurso interpretado. Por ello mismo, el sujeto encarna una acción hermenéutica, sus leyes son las leyes del discurso que le trazan un sentido -y aquí sentido se comprende como el deslizamiento de significantes-. Por ese mismo deslizamiento, el saber del deseo es el saber de la carencia, de ahí que el sujeto compuesto por el discurso del deseo no puede comprenderse sino como un movimiento interpretativo.

Concretamente, ¿quién es el sujeto en este juego de miradas deseantes? Si se ha presentado al deseo como la materia que compone al sujeto y su proceder como un continuo interpretar en el que se realiza el deslizamiento significativo, en cada evento de interpretación del deseo se manifiesta el sujeto. No es el narrador ni los personajes ni el lector, se trata de una entidad que

interpreta, y que por ello se manifiesta en todos los momentos de interpretación sucedidos a lo largo de la novela. Pero estas interpretaciones ejercen una práctica de sentido y, visto desde la perspectiva foucaultiana, el mismo poder discursivo.

Por encima de las relaciones que la narración establece entre los personajes, campea el problema de la invención del sentido. Hay por lo menos dos factores que considerar como productores de la desestabilización y recuperación de sentido en la novela: la estructura paradójica y la mirada del otro. La estructura paradójica alude a una situación retórica ya descrita en *La sombra del humo en el espejo* consistente en clausurar, mediante la contradicción, la univocidad del discurso; la mirada del otro tiene lugar entre las formas de contención practicadas por los discursos sociales implícitos en el discurso interpretativo.

En esta novela la estructura paradójica se presenta paralela a la ambigüedad de los personajes principales, expone la dificultad de sentido mediante la carencia de lenguaje. La paradoja se asienta sobre el hipograma del "deseo que no se atreve a decir su nombre", que cobra atención pública a propósito del proceso de Oscar Wilde y que va a sustituir a la expresión "pecado nefando" del lenguaje legal canónico. Esta paradoja consiste en formular una preterición: si el deseo llega a tener existencia mediante un discurso que enuncia de lo que se carece, en el caso de esta novela, el enunciado del deseo invierte los términos y habla de lo que no se puede nombrar, aunque sólo nombrándolo llega a tener existencia. Se trata de la articulación de un signo vacío, del signo empeñado en una huella. Usar un término como empeñado permite comprender la economía de la significación aplazada (diferida, en términos derridianos) hacia un significante oculto. *Un deseo que no se atreve a decir su nombre es un deseo que no ha sido autorizado.*

La ambigüedad es uno de los procedimientos discursivos que sostienen la estructura paradójica. Ésta aparece constantemente en las descripciones de Pedro Miguel: "[e]ra todavía indecisa esa voz, como si participara de los dos sexos, incierta a veces, como colocada entre las dos edades [...] la voz de un neófito-efebó, ambigua, y por lo mismo de un misterioso encanto" (39). La ambigüedad equivale a misterioso encanto, la imbricación entre opuestos lleva a la zona de lo misterioso, lo que carece de evidencia, lo que no puede ser descrito. Ni los dos sexos ni las dos edades ni la descripción de la voz de Pedro Miguel poseen nada de misterioso, se trata de una voz en la pubertad. Este calificativo contenido en la interpretación del narrador abre una sugerencia más allá del referente de la voz. Lo que importa es no volver a ese referente sino introducirse en el juego de la paradoja, deslizar la descripción de la pubertad hacia la ambigüedad y a ésta hacia el deseo innombrado. Lo innombrable que la paradoja establece da lugar a una dislocación del sentido genérico, de la distinción de los sexos, de la inscripción de lo heterosexual en los cuerpos. Un cuerpo que no comporta tal distinción es un cuerpo que carece de sentido, luego entonces se convierte en un misterio, en lo innombrable.(14)

¿A dónde habría que buscar los nombres y las formas de encauzar el deseo por el cuerpo del gitano? El texto reformula una y otra vez los recursos que resuelvan esta dificultad denominadora. Sem Rubí, el vecino pintor que se ha convertido en amigo de Deusto, proyecta hacer un retrato de Pedro Miguel. Como la mayoría de las miradas de la novela, la suya también se enfoca en el cuerpo del gitano:

Quisiera hacer brotar de ese caos una flor de adolescencia, nueva como todo lo eterno, que pareciera neutra por lo mismo que hermética, y verdaderamente de raza en fuerza de no tenerla. Es un afán que me obsesiona desde que estudié a los griegos, y si no lo consigo con este condenado efebó, diga usted que vuelvo a mis huertanas de anchas grupas y a mis rejas para cromo, y el diablo se lleve toda mi escenografía (89).

Hacer brotar una "flor de adolescencia" desde el caos alude a la idea de que el signo artístico ha de dar sentido al sinsentido. Esta operación consiste en convertir el cuerpo en signo, aunque su significación se exprese en términos de contradicciones: "nueva como todo lo eterno", "...de raza en fuerza de no tenerla." Esta insistencia en la paradoja, ahora como tesis de la representación pictórica, reitera el sentido de lo innombrable aunque posibilita su representación. La alusión a los efebos permite representar el deseo en términos de la erótica clásica. Poner en secuencia el discurso paradójico y esta connotación clásica, indica cómo el texto anuncia las dificultades de encontrar los signos que nombren el deseo, y en esta

búsqueda tiene que valerse de un pastiche: el homoerotismo grecolatino. Pero el texto nunca se refiere directamente a esta tradición erótica, apenas la sugiere con la iconografía del efebo como un valor estético.

Por otra parte, lo innombrable termina por posibilitar una mistificación. La narración resuelve esta dificultad del sentido con el recurso de los símbolos cristianos. El deseo que atisba en los actos furtivos como el de Pedro Miguel que estrecha la mano de Deusto mientras cantan en el coro, o la mirada del cura que el narrador describe como mirada deseante, mirada que responde a la seducción del gitano, tendrá que recubrirse con el correlato que desde el mismo título se ha venido desarrollando. Este correlato evangélico se plantea como un recurso de desvío que hace intervenir a la ideología dominante, al sistema discursivo que ordena y define los deseos y los actos. Las ceremonias del calendario católico transfiguran y subliman el deseo amoroso. Pedro Miguel participa como el niño Jesús para celebrar el pasaje evangélico del encuentro de Jesús adolescente con los doctores del templo de Jerusalem. La vestidura que cubre el cuerpo del gitano para convertirlo en cuerpo divinizado funciona como una inscripción que articula la justificación del deseo. Pedro Miguel no puede ser deseado como Pedro Miguel (el cuerpo desenvuelto del gitano que seduce) sino como Jesús (el cuerpo cubierto por la ideología). Así, ante el cuerpo cubierto, el discurso experimenta una fuga hacia un estado sublime:

Deusto no habría podido decir lo que pensaba, o más bien lo que experimentaba. Se sentía solo en un ideal, como si los demás, salvo él, hubiesen perdido la preciosa clave. Equivocado el que hubiese creído que aquella emoción, con que la voz, ya no pueril y todavía no viril, le removía las entrañas, provenía de un instinto mal sofocado de paternidad. Aun más groseramente errados quienes hubiesen querido vislumbrar algo como una inclinación amorosa. Lo que contaba para Iñigo Deusto era la incaducable inocencia del hombre, la inocencia inmarcesible del mundo, aquella que verá extinguirse el firmamento consigo, ya que, una vez desaparecida ella, ni advendrá, ni podrá advenir ya el Mesías, el perpetuo Mesías que es cada Niño (138-139).

El pensamiento de Deusto, frente a las partituras que espera hacer ejecutar a Pedro Miguel, aparece confrontado a otros pensamientos, los que han perdido la "preciosa clave," los que se equivocan si piensan que sus emociones son paternas o amorosas. Se descartan las interpretaciones carnales y en su lugar se emplazan las formas sublimes: la inocencia y la divinidad de la niñez. Lo sublime aquí se expresa como una sustitución del cuerpo por las entidades ideales. La tendencia de la otredad social es descubrir la abyección -inscribirla en el cuerpo de Deusto y "Aceitunita"-: la relación amorosa entre el cura y su protegido. En respuesta, Deusto elabora un ideal: él sólo ama al Mesías que cree corporeizado en Pedro Miguel. Precisamente aquí el término que habría de oponerse a la abyección es la inocencia, de manera que incorporar este término a la definición de los sentimientos de Deusto indica un sordo alegato ante la voz que lo censura como abyecto.

La mirada del otro social tiene una participación determinante en esta novela. La mirada de Deusto es continuamente vigilada por otra mirada que termina por participar con una posición proverbial, su parte en el drama es la de reiterar la estructura del super yo y reducir el mito de Deusto a la excepción que confirma la normalidad. Ya en las primeras páginas esta mirada se manifiesta en las burlas de los niños a "Aceitunita", que indican indirectamente la diferencia y la exclusión. La mirada de Deusto hacia Pedro Miguel se ve vigilada por otras miradas: "[I]e había seguido inconscientemente con los ojos al salir, porque daba placer verle tan gracioso y tan dispuesto. Don Palomero sorprendió esta mirada" (33). Un coro se levanta en vigilancia de la relación de Deusto con el gitano. Tanto la Niña de las Saetas, bailadora que se enamora de Pedro Miguel, como la familia de éste, se ocupan en rescatarlo de la protección de Deusto. A decir del hermano de Pedro Miguel: "ahora que el verdadero amor lo ha encarrilado por el camino de los hombres [el de la Niña de las Saetas], soy yo y ya no es usted quien manda sobre él. Y quieras que no, labrará nuestro porvenir y el suyo" (194). De acuerdo con el hermano, el protectorado del cura es un falso amor porque no es el amor de los hombres. Este término puede a la vez referirse a la heterosexualidad en oposición a la homosexualidad o al amor carnal en oposición al amor por lo sagrado. Si se asimila la heterosexualidad a la

carnalidad sancionada por las normas sociales y el amor sagrado a la homosexualidad sublimada, el desafío del hermano de Pedro Miguel ante Deusto deja ver la lectura que el otro social ha realizado. Incluso cuando se ha desexualizado, sublimado y sacralizado, al grado de haberse concebido como inocencia divina, el amor de Deusto y Pedro Miguel ha merecido la intervención del orden social para encarrilar al gitano. Este acto supone que:

- a) Deusto se ha apoderado de Pedro Miguel, desviándolo del orden social expresado como el deber ser heterosexual.
- b) La no heterosexualidad de Pedro Miguel se debe a un descuido de la sociedad que lo ha dejado huérfano y en manos de la iglesia.
- c) El servicio de la iglesia implica una castración, de ahí la presentación de Deusto como un cuerpo encerrado en la vestidura de sacerdote. La separación de ambos intenta salvar a Pedro Miguel de dicha castración.
- d) La homosexualidad se produce en condiciones socialmente anormales. Por ello se concibe como una enfermedad, lo cual es una forma de exclusión y, por tanto, una práctica de dominación.

Estas consideraciones, que llevan a Pedro Miguel a aceptar el papel que el discurso del orden social le impone, orillan al cura Deusto a la determinación de negarse a sí mismo:

Kempis prescribía como un consejo lo que Loyola había promulgado como una orden: la negación de sí mismo, el horror dominado al vacío, el anonadamiento de ese punto débil y vulnerable que viene a ser nuestra soledad. y ya que *de ningún modo* conseguiremos sustraernos a ella, ambos aconsejaban tornarla en nuestro provecho, que el hombre más completo será aquél que se someta a estar más aislado (198, énfasis en el original).

Esta negación de sí mismo determina, según Foucault, la concepción del sujeto cristiano (1994, 76), en ella se asiste a un vaciamiento, una de las facetas cruciales de la ascesis mística. En este vaciamiento, el cuerpo de Deusto, antes cuerpo cubierto, ahora es un cuerpo negado a sí mismo; pero al contrario de Pedro Miguel, que adquiere las inscripciones del discurso amoroso social, el cuerpo de Deusto no admite ninguna inscripción, es un cuerpo en el que no puede formularse ningún signo amoroso.

A los ojos de Deusto, el amor es una ficción:

Envidiaba a los novios, haciéndose la ilusión del amor; a los padres, encarnando en sus engendros el imposible, aunque redivivo ensueño; a los amigos, somnilocuando cada uno sin oír al otro, dialogando con el eco. Todos ellos domesticaban por lo menos su quimera, y aun mejor los que, verdaderamente dentro del juego, le hacían desplegar las alas en plena fantasía, y contra cada apariencia mezquina, creaban una magnífica ficción, desmintiendo la engañosa realidad, por medio de un engaño aun más irreal (200).

y con esto, la novela desvela uno de los motivos que sostienen el deseo, propiciando así el derribamiento mismo del sujeto. Un cuerpo sin inscripción, lo que viene a ser un cuerpo sin ficción, sin narrativa que lo signifique, sin discurso que lo materialice en el plano de las semejanzas y las diferencias, es un cuerpo más que cubierto, borrado. En consecuencia, la pasión que no tiene nombre es una pasión por la muerte. Esta borradura no afecta solamente al sujeto carente de la inscripción amorosa sino a la concepción misma del amor, que queda remitido a la irrealidad. La resistencia del sujeto consiste en someter a su escepticismo los valores sobre los que se sostienen las ideas imperantes.

Si en el curso de la novela la preocupación principal del narrador, Deusto, el pintor y la sirvienta de Deusto, es la de mantener una situación de ausencia de nombre, de ausencia de significante, remitiendo el deseo hacia el correlato evangélico o a la sublimidad; el otro social, las voces externas al círculo de Deusto, los feligreses, los cantaores y los gitanos, tratan de descifrar y nombrar, descubrir lo cubierto y definir las ambigüedades. Tal es la producción de las diferencias, es decir, la distribución de valores en el sistema simbólico. El desvío hacia lo innombrable, la paradoja, lo sublime y lo sagrado, se presenta como un mecanismo de escape

del orden simbólico. La novela se basa en esta tensión de significantes en fuga frente a significantes en ordenamiento.

No se trata de encontrar a un grupo humano represor frente a otro reprimido, sino las contradicciones que aparecen al interior de la misma cadena signifiante. Estas contradicciones permiten describir un momento en la historia de la representación del homoerotismo. Ante el discurso cristiano del pecado nefando se ejerce la inversión del cuerpo sacralizado o la castración de la vida célibe, sublimación que se expresa mediante el discurso esteticista y místico. Ante el discurso social del homosexual como producto de la negligencia - discurso que mantiene reminiscencias naturalistas si se considera la "enfermedad social" homosexual como motivo del "rescate" de Pedro Miguel de manos del cura, en aras de la moral heterosexual-, se antepone la negación de sí mismo. Ante la posibilidad del amor planteada por Pedro Miguel en la última entrevista de ambos a la partida de éste, partida que responde más al rechazo de Deusto que a las exigencias sociales, Deusto contrapone el suicidio.

Castración, negación, suicidio, son acciones de supresión del deseo mediante la supresión no del objeto, que sigue a salvo en el lugar predispuesto por el orden, sino del sujeto, cuya condición abyecta lo ha anulado como sujeto, al anularse como entidad deseante.

La máquina deseante de Deleuze y Guattari es un complejo de conexiones por el que fluye un sistema de producción y consumo de deseo (24-29). Un corte del deseo, el corte que detiene el flujo, es una rebelión contra el deseo y una ruptura del sentido. "Lo que es abyecto -para Kristeva-, el objeto desechado, está radicalmente excluido y me arrastra hacia el lugar del colapso de la significación" (2, traducción mía). Tanto en la detención del flujo deseante (flujo signifiante) de Deleuze y Guattari como en el colapso de la significación de Kristeva, se desmembra el sentido expresado en la triada sujeto -deseo-objeto que manifiesta un orden de inscripciones en los cuerpos conectados al sistema de los flujos deseantes. La muerte del cura Deusto representa esta desconexión, una ruptura de la cadena signifiante producida por una falta de significación del deseo hacia Pedro Miguel, falta de significación que debe entenderse como una ausencia de discurso: tal es el sentido del no sentido manifiesto en la paradoja y la supresión formuladas en esta novela.

Palabras para canciones. Poemas en tono menor: por el camino de la disolución

El poemario *Palabras para canciones* formula el *ars poetica* de la obra de d'Halmar. Esta afirmación podría problematizarse en el sentido de que un poemario difícilmente enunciaría el *ars poetica* de una obra mayoritariamente narrativa. Tal objeción se basaría en el criterio de división de géneros de escritura. Pero la escritura de d'Halmar tiene la tendencia de allanar las diferencias genéricas. Ya se ha hablado de una narrativa poemática y en el caso de este libro se tendrá que hablar de una poesía influenciada por los esquemas narrativos. La ejecución del discurso narrativo y el discurso poético en este autor tienen en común el aspecto de la construcción del sujeto, que ocupa el punto de enfoque de este trabajo. Ambas escrituras se fundan sobre la formulación discursiva de un sujeto que se construye mediante la negación del deseo; esta afirmación equivale a decir que el sujeto se construye descontruyéndose. La participación de los distintos discursos estéticos y religiosos, morales y clínicos (para hablar de una clínica social que interviene en la definición del sujeto abyecto como un sujeto enfermo y que, de acuerdo con Foucault, son los términos con que se expresa la interpretación positivista de la homosexualidad) vienen a constituir prácticas discursivas que emiten las normas del deseo bajo las que se interpreta el sujeto. De aquí puede establecerse que la escritura que persigue la construcción del sujeto es una escritura interpretativa, ya sea que adquiera la forma de la narrativa o de la poesía. La práctica del sujeto, en palabras de Foucault, es la práctica de uno mismo (que aquí ha de plantearse como el uno mismo de la escritura que se representa en la voz narrativa o la voz poética) a través de la búsqueda del yo que se vale de la mediación del otro: "Para que la práctica de uno mismo dé en el blanco constituido por ese uno mismo que se pretende alcanzar resulta indispensable el otro" (1994, 57). De acuerdo con el pensamiento foucaultiano, el sujeto se explica como esa instancia que habla, vive y trabaja (dimensiones definitorias sobre las que se organiza *Las palabras y las cosas*). Detrás de estas nociones se da como una condición necesaria la idea del saber como poder. El sujeto habla, vive y trabaja de acuerdo con estructuras de conocimiento que lo objetivan en tales actos, de acuerdo con juegos de verdad, que son los juegos de poder que lo hacen presente. El sujeto es, pues, producido por un saber que tanto ejerce un poder sobre él como le confiere el poder de enunciar. Decir, por lo tanto, que la práctica de uno mismo depende necesariamente de otro, alude a esta objetivización de uno mismo efectuada desde la agencia de las estructuras

de saber, de los sistemas de lo inteligible. Un **sujeto** llega a objetivarse como tal gracias a verse como un otro a la luz de tales sistemas de poder. La etapa del espejo lacaniano se entiende como el momento en el que aparece el **sujeto**. Dicha aparición se da en el mundo simbólico, única instancia posibilitadora del **sujeto**, el cual, al ser representado ante la mirada del yo como una representación del mismo yo, posee la virtud de establecer una escisión desde la que se pueda ver, ser reconocido, el **sujeto** como él mismo.

Dado que esta relación con uno mismo como un otro hace intervenir a la otredad discursiva como instrumento de inteligibilidad de sí mismo, el **sujeto** que ejerce la mirada sobre sí mismo practica una *relación de poder*, es decir, determina un campo de tensión entre la contención y la resistencia que lo hace mantenerse dentro de los discursos que desde la misma cultura se han impuesto como condición necesaria para su aparición. El discurso poético campea entre la inteligibilidad de las estructuras de poder y la desestabilización realizada por la resistencia ante esas mismas estructuras. Esta resistencia interfiere en los discursos que contienen los saberes y el poder de nombrar al sujeto, ejerciendo una alteración no en el discurso, sino en su utilización como medio de representación del yo.

Es la otredad la principal preocupación del poemario *Palabras para canciones*. Dicha otredad, definida aquí como una instancia discursiva que distribuye los saberes necesarios para que se produzca un sujeto, se ha manifestado en las novelas arriba analizadas mediante los discursos de las tradiciones religiosas, estéticas y morales. Las formas de resistencia, como se ha visto, se manifiestan como un agotamiento del discurso sobre la línea de la sublimidad, la borradura, lo inexplicable, la negación de sí mismo y, sobre todo, con el colapso del sentido a través de la paradoja. La constitución del sujeto, por lo tanto, cumple con dos facetas: la de su aparición mediante el discurso de la otredad y la de su anulación mediante el desmontaje del sentido. El proceso de escisión se presenta en gran parte de los poemas de este poemario. En el poema "Un hombre" se habla de "un hombre que viva consigo mismo y pueda ausentarse de sí mismo" (13), que no tiene destino ni origen, que es un almirante o un desertor y que no responde a ninguna pregunta, "cuya voz arranca de lo hondo y cuya mirada va a lo lejos" (14). Si el título sin nombre propio, con artículo indefinido, indica una falta de individualidad, la descripción trata de establecer un sujeto desconstituido, formado por significantes en fuga, hacia la dispersión. La voz poética, sin embargo, trata de otorgar sentido a dicha dispersión, y después de establecer que es un "hombre extraño y raro tan cerca de nuestro corazón," (14) afirma que si no responde a ninguna pregunta es porque viene de Oriente. Las primeras frases del poema lo describen como un hombre deseable: "[u]n hombre dotado de gracia y encanto" (13), más adelante como un hombre bondadoso y sabio. El deseo y la virtud se hacen equivalentes. En todo momento se mantiene la intención de describir a un hombre ideal, un *alter ego*. Pero ese hombre ideal es un hombre escindido, ese *alter ego* se presenta como un no perteneciente a ningún lugar, como un depositario de contradicciones.

El poema "Yo" se basa también en una dispersión del sujeto. Al cuestionarse sobre su composición, el yo se va des- significando: "¿[d]e qué materia, elemento o esencia estoy labrado, tejido o compuesto, que me deslizo, me filtro, me escapo entre mis propios dedos?" (15). Al deslizarse y escaparse, la esencialidad y materialidad del yo carecen de evidencia, han sido construidas en el plano del discurso, y en el mismo plano se han esfumado, sin esencia ni materia, lo que constituye al yo es la descomposición de tales categorías. No haya *priori* que persista, en el sentido kantiano de las categorías necesarias para el entendimiento. En el poema "Un hombre" ya se advierte la deconstrucción del *a priori* espacial. El *alter ego* que ahí se plantea carece de espacio, al grado que la lejanía y la hondura se confunden. En este poema, la reflexión se mantiene sobre una desarticulación del *a priori* material. El poema continúa: "[a] veces créome transparente, a veces fluido, a veces impalpable, como agua, como atmósfera, como viento." El discurso de la materialidad persiste bajo el sentido de la fugacidad, yo es alguien que se esfuma, que se esconde en la movilidad de la materia en la que se metaforiza. Esta fuga material corresponde a una fuga de las funciones del sujeto, la de producir discurso:

Mis pensamientos y mis sensaciones son tibios, débiles y vagos, cual si el fuego y la luz estuviesen en otra parte y yo no fuera sino su refracción, su reflejo, o su humo. Mis

sensaciones no llegan a precisarse en pensamiento, mis pensamientos no consiguen siquiera formularse. Disperso en todo, sólo en la música me concentro (15).

¿En qué medida esta carrera hacia la desaparición corresponde a una resistencia? ¿Es una resistencia ante el *a priori* material? Yo es una refracción. A la inversa de estar reflejado, el sujeto es un reflejo de los elementos. Su transparencia lo lleva a carecer de imagen propia. En el esquema narcisista lacaniano, el sujeto aparece en el reflejo, se concibe un Otro. La inversión aquí practicada se ubica en el lado opuesto: el sujeto no se mira a sí mismo, el poema no habla de la aparición identificatoria (como podría serlo la imagen del *alter ego* del poema "Un hombre"). En esta desmaterialización se pueden establecer las bases para hablar de una poética de la borradura del sujeto. La imaginación material de Bachelard, en su búsqueda de la causa material de la expresión poética, permite una interpretación de la materia acuática en la poesía como una incesante transformación.

El agua es -dice Bachelard- un destino esencial que metamorfosea sin cesar la sustancia del ser [...] El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar cualquier cosa de su sustancia se disuelve (8-9, traducción mía).

Pero esta transformación, que para Bachelard se presenta en la sustancia del ser, no puede ser sino una disolución, es decir, una pérdida de la sustancia. La materialidad que hace de la imagen una forma de identificación -el yo que se mira en el espejo se materializa o se produce como una imagen- es en d'Halmar un discurso de la pérdida, una producción de la pérdida. Esta desmaterialización se evidencia cuando el yo se muestra en relación con los otros: "(e)ntre la niebla entreveo formas; esos son los hombres; en la borrosa neblina yo apenas si soy una sombra" (15). La gran diferencia es el tener una forma de los otros frente al ser apenas una sombra del yo. Este estado de desmaterialización se interpreta como un no creer en la propia consistencia, pero también como un temor a la materialización: "...como si a un fantasma le inquietase la resurrección de la carne" (16). La resistencia contra la materia se funda en un temor de la misma. La materia temida es la materia como entidad mortal. Finalmente, esa disolución, la pérdida de la sustancia, es una evasiva de la muerte, en tanto que sólo puede morir lo que es material:

Al único al cual no sabría atemorizar la muerte es a mí, porque cuando me desvanezca no haré sino difundirme, invisible, intangible, imperceptible, de seguro seguiré teniendo la misma intensidad de vibración, de irradiación y de vida (16).

Ser invisible, intangible, imperceptible, significa, además de ser inmaterial, carecer de las propiedades del signo. La materialidad o no materialidad se entiende entonces como la posibilidad de funcionar como signo o no, es pues la materialización una práctica discursiva: un sujeto materializado es un sujeto legible dentro de las leyes de la inteligibilidad. Es la ley de lo simbólico, para volver a Lacan, la que ha hecho posible que el sujeto se constituya. Pero es también esa ley, vista bajo la perspectiva de Foucault, la que ha dado lugar a que el sujeto se diluya como un mecanismo de resistencia. ¿Cómo puede la borradura, que este diluirse implica, representar una resistencia? En la medida que la identificación del sujeto depende de prácticas regulativas que determinan qué está dentro o fuera del dominio de lo vivible, el sujeto es o no visible, es o no representable, tiene o no consistencia como signo.

Judith Butler ha denominado materialización precisamente a la identificación del sujeto dentro de las reglas de distribución binaria heterosexuales, haciendo de la sexualidad el criterio que divide lo admisible -lo que determina la asunción del género-, de lo abyecto, lo que está excluido de lo vivible, pero que ocupa la zona negada de la significación y, por ende, se encuentra dentro de los límites de los signos (3).

Dentro de estos límites de la significación, en la ruta del sentido inadmisibile o excluido es que se articula el sujeto en la obra de d'Halmar. Las imágenes de naufragios y desdoblamientos,

los juegos paradójicos, los extremos de lo inefable, son esfuerzos retóricos de representar esta zona negada de la significación. El poema "Yo me he perdido" habla de un desdoblamiento en el que un yo deambula lejos de la voz poética sin saber lo que éste yo que habla ha "tenido que hacer o dejar de hacer para seguir viviendo" (18). El imaginario de un yo ausente, un yo ignorado, remite a una zona fuera del orden de la vida que la voz poética habita. Es la existencia paralela a lo nombrado, el yo no articulado que no vendrá a ser parte del discurso a menos que sea referido como ausencia de signo, "lo que no llegó a nacer, lo que ya no ha de resucitar" (23).

La zona subterránea, la del sueño o la muerte, la del no sentido, la del discurso ausente, es para la poesía de d'Halmar la zona del deseo. Si como se ha venido repitiendo, el deseo se materializa en la articulación de un discurso, este emplazamiento del deseo en lo no discursivo que tanto se manifiesta en lo sublime de *La sombra del humo en el espejo* como en lo innombrable de *La pasión y muerte del cura Deusto*, conduce hacia una concepción del deseo como lo que no puede ser deseado por no tener nombre. Es deseo de la indeterminación, es deseo de un no deseo:

Y tu deseo creciente, hombre de destierro, ya no es de retornar a parte alguna, sino de no estar ya en ninguna parte, de penetrar abajo, hondo en la propia entraña de la madre tierra, de la cual todas las patrias son apariencias y ficción. Volver a la arcilla turbia y a la savia cristalizada, a lo que ya no es, porque ha vuelto a ser. Ahí es donde te aguardan los grandes desvelos y los profundos sueños, el ansia contenida y el anhelo latente, cuanto vibra y canta mudo y recóndito, sin otras notas que las del Silencio (26).

(5) Según Antonio Muñoz, la prosa modernista "adopta una pauta discursiva que informa a menudo desde el símbolo, la metáfora, el símil y otros recursos habituales de la escritura en verso" (61).

(6) Atento a este hecho, un capítulo del libro de Ramón L. Acevedo Augusto d'Halmar: novelista (estudio de *Pasión y muerte del cura Deusto*) se encarga de estudiar los aspectos poéticos de esta novela, considerando las categorías de léxico, lenguaje figurado, sintaxis, epíteto, figuras de pensamiento; para concluir que la prosa de d'Halmar es una "prosa poemática" (184).

(7) Lo sublime es tomado aquí en su acepción romántica, como un discurso del agotamiento discursivo; la sublimación, en cambio, tiene el sentido psicoanalítico de simbolización vicaria.

(8) Este emplazamiento de la mirada del escritor en un sitio a la vez superior y al margen, ha sido uno de los puntos centrales en la poética del modernismo, por lo menos la que Rubén Darío propone en *Azul*, que se considera paradigmática. Tal es, por ejemplo, la posición del poeta en el cuento "El rey burgués." Como ya se ha planteado en el primer capítulo, la postura asumida por el escritor modernista ante los juegos de poder es vigilar desde una marginalidad privilegiada el transcurrir de las cosas: se trata de la ironía implícita en la óptica del artista moderno.

(9) Según Ernesto Montenegro, la superposición es un procedimiento que sin duda d'Halmar ha retomado del cine y que le permite obtener "una vista compuesta en que se refunden el paisaje exótico con los personajes locales en la proyección de la pantalla" (106). La superposición de escenas traída a la narración desde la retórica del cine, diseña una narrativa poetizada: los signos se condensan y se desplazan, se organizan mediante procesos metafóricos y metonímicos.

(10) El concepto de lo sublime ha experimentado notorias transformaciones desde su formulación en la poética de Aristóteles, donde alude a la compasión ante las acciones terribles, hasta el pensamiento de Kant en el que se refiere a la conciencia de una potencia ilimitada de sujeto. Para la estética romántica, de donde se desprende parte de los principios estéticos del modernismo, lo sublime se plantea como un problema de la expresión. Así, para Hegel, es la tentativa de expresar lo infinito con los medios finitos de representación (Abbagnano 1099).

(11) En su artículo "Espiritismo y modernismo", Ricardo Gullón revisa sumariamente la presencia de estas tradiciones en la literatura hispana del principio del siglo xx. Entre éstas se encuentran el espiritismo, las ciencias ocultas, el hermetismo (ciencia de la interpretación de los signos, heredera de la tradición ocultista grecolatina y egipcia). El interés por estas

manifestaciones culturales ha llegado a los modernistas como una influencia del romanticismo y ha nutrido considerablemente el conjunto de símbolos utilizados en sus obras.

(12) A este respecto, Peter G. Earle afirma: "[l]a riqueza del Modernismo es evidente en su calidad de transición: asimila las fuerzas naturales del Romanticismo y la luminosidad y la pulcritud sincrética del Simbolismo; la confrontación entre la idealidad estética de Darío y Díaz Rodríguez y el mundo cotidiano conduce a la visión irónica no sólo de la Vanguardia de los años veinte, sino del ensayo de nuestro siglo." (47-48) Ironía que expresa finalmente el escepticismo por las entidades trascendentalistas.

(13) Sería tal vez ilusorio -dice Silvia Beichmar- buscar una sublimación, en el sentido estricto del término, que no estuviera ligada a una represión" (16).

(14) Según Deleuze, "la paradoja se opone a la doxa, a los dos aspectos de la doxa, buen sentido y sentido común. Ahora bien, el buen sentido se dice de una dirección: es sentido único. expresa la exigencia de un orden según el cual hay que escoger una dirección y mantenerse en ella [...] el sentido común subsume facultades diversas del alma u órganos diferenciados del cuerpo, y los remite a una unidad capaz de decir Yo" (1994, 93-95). La intervención de la paradoja, por tanto, da lugar a una crisis del sentido que afecta a la propia constitución de sujeto, crisis expresada aquí por una serie de operaciones retóricas que imposibilitan el nombrar desde un sentido.