

MIRADAS MÚLTIPLES Y NARRACIONES FILTRADAS. PERSPECTIVAS SESGADAS EN LA NARRATIVA BREVE DE RODRIGO BLANCO CALDERÓN Y MAGELA BAUDOIN

GIUSEPPE GATTI RICCARDI

Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma
Universitatea de Vest de Timișoara

Resumen: El artículo se propone analizar el grado de acceso a la información que el alcanza el destinatario de un texto narrativo, sobre la base del tipo de relación que se establece entre el nivel extra-textual (el del receptor) y el plano mimético, donde puede esfumarse la claridad informativa del narrador y/o manifestarse una multiplicación de los puntos de vista subjetivos. Se propone así un estudio: a) de los filtros informativos asociados a la proliferación de versiones diversificadas de los hechos en el plano textual; b) de los modelos perceptivos adoptados por los personajes de la ficción, cuyas miradas, voces y descripción de lo visto impactan en la representación que del mundo diegético se construye el lector. Objeto de análisis son dos cuentos de narradores contemporáneos: “Petarra” (2018), del venezolano Rodrigo Blanco Calderón y “Sueño vertical” (2017) de la boliviana Magela Baudoin.

Palabras clave: Rodrigo Blanco Calderón, Magela Baudoin, arbitrariedad informativa, personalización descriptiva, información filtrada.

Abstract: The article analyzes the degree of access to information that the recipient of a narrative text reaches, on the basis of the type of relationship established between the extra-textual level (where the receiver stays) and the mimetic plane, where the informative clarity of the narrator can disappear and where a multiplication of subjective points of view appears. Thus, we propose a study: a) of the informative filters associated with the proliferation of diversified versions of the facts in the textual plane; b) of the perceptual models adopted by the fictional characters, whose looks, voices and description of what is seen impact the reader’s representation of the diegetic world. Object of analysis are two stories by contemporary narrators: “Petarra” (2018), by the Venezuelan Rodrigo Blanco Calderón and “Sueño vertical” (2017) by the Bolivian Magela Baudoin.

Keywords: Rodrigo Blanco Calderón, Magela Baudoin, Informative Arbitrariness, Descriptive Personalization, Leaked Information.

1. Filtros informativos e interpretaciones lectoras

En *El mundo como voluntad y representación* (1819) Schopenhauer había sido de los primeros filósofos de la modernidad occidental que habían expresado sus inquietudes acerca del tipo de ligazón que se establece, en el acto de mirar, entre la atención y la progresiva desintegración de la percepción individual, subrayando la

naturaleza fragmentaria de la atención subjetiva como algo innato en el ser humano. Afirmaba el filósofo alemán que

[d]el mismo modo que el ojo cuando mira durante mucho tiempo a un objeto deja de verlo con claridad –porque los contornos se funden los unos con los otros, se vuelven confusos y finalmente todo se oscurece– si meditamos durante mucho tiempo y de forma continua sobre una cosa, nuestro pensamiento se vuelve gradualmente confuso y turbio (Schopenhauer, 2010: 135).

En el presente estudio se propone un análisis de aquellas modalidades narrativas de representación que se relacionan con el “oscurecimiento de los contornos” al que alude Schopenhauer, con el propósito de dilucidar aspectos fenomenológicos que ponen en contacto las categorías de la percepción –en particular, el acto de mirar de los personajes del mundo mimético– con estructuras narrativo-descriptivas que marcan la contemporaneidad literaria¹. Son dos, en esencia, las preguntas que surgen de este enfoque: a) ¿qué puede ocurrir en el momento en que el narrador intradieético describe ciertos espacios de su entorno –e informa al lector sobre estos espacios– sin que exista la posibilidad para un narrador omnisciente (o, al menos, para una voz más informada sobre los hechos) de confirmar el grado de realidad de lo que se nos relata?; b) ¿qué verdades posibles podrían desprenderse de un relato en que la descripción de un hecho pasa por el filtro de varios niveles de mediación (una o más voces que relatan a partir de una narración solo previamente escuchada, pero no vivida)? Ambas preguntas parecen encontrar su asidero lógico en el contexto sociocultural actual, en unos tiempos en que la posmodernidad de Lyotard ha dejado lugar a un mundo hipermoderno “de expansión fabulosa de objetos y signos” (Lipovestky, 2016: 91), o –en otras palabras– a un nuevo espacio de “crisis [...] de las concepciones *omniabarcantes* y *totalizadoras*. Frente a ello, pluralismo, eclecticismo, relativismo, equivalencias e intercambiabilidad” (Fernández del Riesgo, 2011: 89), mundos en los que la polifonía de voces y la variedad de las perspectivas fragmentan lo real en una miríada de lecturas subjetivas.

¹ Maurice Merleau-Ponty, en “Le corps comme objet et la physiologie mécaniste”, primera sección de *Phénoménologie de la perception* (1945), se centra precisamente en la cuestión de la dialéctica que se establece entre el observador, el objeto y el sesgo de la mirada se preocupa por “traduire le fonctionnement du corps dans le langage de l'en-soi et découvrir sous le comportement la dépendance linéaire du stimulus et du récepteur” (Merleau-Ponty, 2010: 751). Alude el filósofo francés a la importancia de “traducir el funcionamiento del cuerpo dentro del lenguaje del *en-sí* y descubrir debajo de los comportamientos la dependencia directa entre el estímulo y el receptor” [la traducción al español es mía].

La renegociación de los modelos de transmisión de la información pasa, en la actualidad, por el tamiz obligado de “la multiplicación de los puntos de vista subjetivos, [...]. Ya no creciente semejanza de todos, sino diversificación de las pequeñas versiones personales. Las grandes certezas ideológicas se borran [...] en favor de las singularidades subjetivas. Quizás poco originales, poco creativas y poco reflexivas, pero más numerosas y más elásticas” (Lipovetsky, 2004: 297). El presente análisis se propone tomar como puntos de partida los dos factores a los que alude Lipovetsky: a) en el nivel extra-textual, la comprobación de la multiplicación de los puntos de vista subjetivos, pluralidad asociada a la proliferación de las pequeñas y diversificadas versiones de los hechos, sometidos a una personalización descriptiva; b) en el plano mimético, la centralidad de las singularidades subjetivas de los modelos perceptivos adoptados por los personajes de la ficción, cuya voz impacta en la representación que del mundo diegético se construye el lector. ¿En qué forma y grado, en suma, el sesgo de la mirada de quien nos narra los hechos influencia su interpretación por parte del público? La pregunta se impone a la luz de la perpetuación de los moldes canónicos asentados por los teóricos de la recepción, por los que la relación que se establece entre autor, narrador, obra y público, “este último no constituye solo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida [...] de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario” (Jauss, 1970: 69).

Objeto de estudio serán dos relatos cuyas sendas fechas de publicación colocan nuestro examen en el marco de los estudios de la narrativa hispanoamericana ultracontemporánea: el primer texto, el cuento titulado “Petrarca”, forma parte de *Los terneros*, volumen que el escritor venezolano Rodrigo Blanco Calderón (Caracas, 1981) ha publicado en el año 2018². El segundo relato que se analiza, “Sueño vertical”, es el undécimo cuento de los catorce que la narradora boliviana Magela Baudoin incluyó en *La composición de la sal* que se publicó en 2017³.

² Rodrigo Blanco Calderón (Caracas, 1981) se estrena en el ámbito de la creación literaria publicando varias colecciones de cuentos, a partir de 2005, cuando sale en Caracas *Una larga fila de hombres*. Dos años más tarde se publica el volumen de relatos *Los Invencibles* (2007) y en 2011 se imprime su tercera colección *Las rayas*. Su cuarto volumen de cuentos *Los terneros* (2018) acaba finalista del V Premio Narrativa Breve Ribera del Duero y es la recopilación a la que pertenece el relato que se analiza en estas páginas. Con su primera novela, *The Night*, 2016 se hace merecedor del Premio Rive Gauche à Paris du Livre Étranger, del Premio de la Crítica 2016-2017 y del Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa.

³ Magela Baudoin, escritora de nacionalidad boliviana, nace en Caracas en 1973 e inaugura su actividad como autora de ficción con la publicación de la novela *El sonido de H* (2014) que recibió el Premio Nacional de Novela en su país. La colección de cuentos titulada *La*

Si se considera que los estudios fenomenológicos atribuyen al acto de mirar el papel de fuente de sentido del mundo y le reconocen a la mirada el rol de reforzar la *actividad imaginante* de la conciencia, cabría preguntarse qué tipo de relación se establece entre el acto perceptivo en el plano de la ficción (lo que los personajes observan) y el bagaje informativo del que el destinatario dispone en el nivel extradiegético. Es decir, se trataría de comprobar en qué medida se hace viable poner en contacto el ejercicio de la mirada en el plano mimético (no solo el acto de mirar, sino, naturalmente, el mundo observado y descrito por los personajes) con la realidad tangible del receptor de la información. Sobre la base del nivel de verosimilitud de la información transmitida y a partir del grado de confianza que inspira el narrador (o el conjunto de narradores) en el lector, el destinatario del relato puede decidir si depositar o no su fe en la información que le proporciona el narrador. Claro está que, en el momento en el que se expone a contradicciones, huecos descriptivos, amnesias o incoherencias, el lector se verá forzado a optar por un quiebre en el pacto literario con el microuniverso de los hechos que se postulan en el texto literario. Una posible aproximación al papel del destinatario como “fuerza histórica” sometida a los matices de transparencia informativa fijados por el narrador podría apoyarse en la observación de que los personajes de la ficción nacen en el proceso mismo de la lectura, tal como bien observa Vicent Jouve en *L'effet-personnage dans le roman*: “le personnage[...] se présente comme une image mentale saturée de signification, produite par l'interaction du texte et du lecteur” (Jouve, 1992: 64)⁴. Este tipo de interacción entre los dos planos (lo real y lo mimético) actúa en el nivel perceptivo del lector porque la mirada del personaje y la información que nos proporciona influyen la forma en que el receptor del texto percibe lo que en este se representa. En efecto, “las figuras literarias abren una primera vía de acceso analítico a la *semántica de la mirada*. Determinan no solamente las distintas visiones del mundo, sino también la percepción que el lector obtiene de estas representaciones” (Sánchez/ Spiller, 2004: 13).

¿En qué medida la visión del mundo que el personaje consigue construir para sí mismo y que se encarga de transmitir al lector puede entenderse, a su vez, como una libre elección que el creador le atribuye a sus propios personajes de ficción? En su ya canónico ensayo *Modos de ver* (1972), John Berger considera el ejercicio de la mirada como una opción elegida por el sujeto observador y sostiene que “sólo vemos aquello que miramos y mirar es un acto de elección. Como resultado de este acto, lo que vemos está a nuestro alcance, aunque no necesariamente al de nuestro

composición de la sal (2014) –libro al que pertenece el relato que se presenta en estas páginas– fue galardonado con el Premio Hispanoamericano de cuento Gabriel García Márquez el año 2015.

⁴ Sostiene Vicent Jouve que “el personaje [...] se presenta como una imagen mental saturada de significación, producida por la interacción entre el texto y el lector” [la traducción al español es mía].

brazo. Tocar algo es situarse en relación con ello” (Berger, 2019: 8). Ahora bien, puesto que en los dos cuentos lo que se ve (y lo que se describe) está filtrado por la mirada de los personajes de la ficción –y, en el primer relato, por una cadena de intermediarios informativos– se plantea la pregunta acerca de la coherencia de lo representado en el proceso de transmisión, o sea, de cómo el destinatario extramimético del relato “ve las cosas” y de cómo, en cambio, “las ve el otro” (la criatura ficcional). Nuestra visión del mundo como lectores ubicados en el espacio extra-textual está sometido al arbitrio no solo de las capacidades perceptivas de los pobladores de la mimesis sino que se encuentra también supeditada a factores que pueden opacar nuestro acto de mirar los hechos (por falta de voluntad de los “personajes informantes” en transmitir la información completa, por simples olvidos de ellos en buena fe, por defectos y falacias en el proceso de transmisión del recuerdo vuelto información, etc.).

2. El relato del relato, donde se cuenta de un posible aprendizaje

El primer texto objeto de nuestro análisis, el cuento “Petrarca”, presenta una estructura narrativa que se propone cuestionar deliberadamente los contenidos de lo narrado al construirse en torno a una fragmentación de las fuentes de información, como si la mirada del lector sobre los hechos se viera obligada a seguir el rastro de “fragmentos de datos”, porciones mínimas de referencias que el receptor del cuento no sabe si considerar fidedignos. El presupuesto conceptual del relato se funda en presentar “el desdoblamiento y la fragmentación del narrador [como] estrategias narrativas fundamentales que forman parte del proceso identitario. Muchas veces la mirada del otro constituye la identidad: la mirada del sujeto y de los otros, verse y ser visto” (Sánchez / Spiller, 2004: 20). El método narrativo que adopta Blanco Calderón construye un “discurso incierto” precisamente al fragmentar la mirada en varios sujetos observadores; veamos cómo esto acontece: el autor del cuento en el plano de lo real, el mismo escritor, da vida a un primer personaje –que de aquí en adelante será el Narrador A– quien a su vez se dirige al lector contándole cómo otro hombre –que a partir de este momento conoceremos como Petrarca–, durante un recorrido en metro, le empieza a relatar un episodio que este segundo informante vivió años atrás en Ciudad de México. Los acontecimientos que Petrarca relata al Narrador A, y que éste nos retransmite, se refieren a una serie de desplazamientos que el primero había cumplido en 1998 por la capital mexicana, guiado por un hombre ciego. Dentro del relato de Petrarca (que, repetimos, nos es transmitido a través de la voz del Narrador A), se incluyen los contenidos de los diálogos intercambiados en ese entonces con el ciego, sobre cuya identidad se mantiene una incertidumbre permanente: “en el camino, Petrarca se había presentado, pero el ciego aún no le decía su nombre. - Tiresias, -dijo el ciego. -¿En serio? - No, es joda. Me llamo Juan. Aunque no se

llamara Tiresias, el ciego parecía saberlo todo de él y de Francesco Petrarca” (Blanco Calderón, 2018: 17).

Se plantea, así, un almacén narrativo que recupera el modelo estructural de las muñecas rusas, o cajas chinas, ya frecuente en las colecciones de cuentos de la Edad Media (pensemos en el *Calila y Dimna*): el narrador del cuento, quien se ocupa de transferir la información al lector, es un *yo* anónimo que nos transmite fragmentos del relato de Petrarca acerca de un episodio vivido en otra ciudad y en otra época. A su vez, el propio Petrarca, en el momento en que se encarga de rememorar los contenidos de los parlamentos mantenidos con el ciego Tiresias, da lugar a una deconstrucción discursiva que fragmenta la información y que se propone cuestionar el carácter fidedigno de todos los niveles de la narración. De ahí que nace la posibilidad de interpretar el cuento como un doble desafío: en primer lugar, como un repertorio de experiencias lectoras posibles, por las que en el proceso dinámico de lectura se reconstruye (o se intenta hacerlo) lo que no está presente. En la tentativa de reconstrucción de lo que se omite reside la actividad de colaboración activa del lector, puesto que en un texto literario “la parte escrita [...] nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas; en efecto, sin los elementos de indeterminación [...] no podríamos ser capaces de usar nuestra imaginación” (Iser, 1972: 227).

En segundo lugar, y paralelamente a la necesidad de la *actividad imaginadora* del destinatario, en la compleja tarea asignada al receptor podría vislumbrarse la intención de convertir el relato en una herramienta dirigida a crear una autoironía paródica de sello hipermoderno sobre el arte de narrar. Se desestructura, en ambos casos, el modelo de representación vigente en épocas pretéritas, cuando el artista – pensemos en un escritor o pintor del Romanticismo – transmitía una experiencia a través de la subjetivización de estados anímicos altamente personales: la representación pictórica o el relato textual homodiegético eran entonces herramientas que el artista utilizaba para investir sus paisajes y sus textos “con sus afectos y sus aversiones, con su melancolía su euforia [...]. Esta producción de sentido mediante la subjetivización de lo objetivo transmutaba la observación en interpretación afectiva, transfigurando la experiencia óptica a través de su filtro emocional” (Gubern, 1999: 47). Ahora, lo que plantea Blanco Calderón en el relato, a través de los filtros informativos, es precisamente la imposibilidad de la producción de sentido mediante la subjetivización de lo objetivo, puesto que los distintos niveles de intermediación narrativa no permiten transmutar la observación en interpretación afectiva de los hechos. Las incertidumbres informativas afectan no solo nuestro nivel extratextual, sino que se manifiestan también alrededor de una jerarquía de preguntas en el plano textual que pretenden desentrañar las dudas acerca de cuán verídico puede ser el relato de Petrarca. Los primeros interrogantes se refieren a las perplejidades que tiene el mismo Narrador A acerca del grado de objetividad de las conversaciones que Petrarca había mantenido con el ciego: “¿En

realidad estaba teniendo lugar aquel diálogo? ¿Sería verdad que su Tiresias se llamaba Juan y vivía en el D.F.? ¿Se convertiría, él también, en un venezolano perdido en México?” (Blanco Calderón, 2018: 18). Observar el espacio físico, reconocerlo y poder ubicarse en ese lugar sin extraviarse es –en efecto– una de las prioridades de Petrarca: en su deambular por la capital mexicana, guiado por el ciego, Petrarca intenta siempre *colocarse* en el espacio, esto es, establecer una correspondencia entre su propio *yo* y los objetos y los lugares del ámbito urbano, como para aprehender el entramado topográfico de la ciudad e instalarse en su geografía física. Su acto de mirar no es, ni puede ser estático, sino que se inscribe en esas actividades escópicas que conciertan una ligazón con el lugar puesto que “nunca miramos solo una cosa; siempre miramos las relaciones entre las cosas y nosotros mismos” (Berger, 2019: 9). El descubrimiento de la espacialidad de la urbe (“las cosas”), siguiendo al ciego, puede verse como un proceso paulatino de entendimiento relacionado con las alegorías presentes en las elecciones onomásticas del autor: estas remiten a un conjunto de reflexiones sobre la consistencia de la experiencia. El primer elemento que refuerza la percepción del cuento como alegoría contemporánea del camino de comprensión es el hecho de que el guía no solo sea un invidente, sino que se revele un experto en poesía medieval y renacentista. Cuando Juan/Tiresias instruye a Petrarca acerca del idilio amoroso que vivieron entre los siglos XIV y XVI Dante con Beatriz, Petrarca con Laura y Garcilaso de la Vega con Isabel Freyre, se está apuntando a transmitir la idea de un conocimiento enciclopédico por parte del ciego, o sea, se le está otorgando un conocimiento y un rango cultural y pedagógico que ratifican su papel de *guía*. A partir de este reconocimiento, en el relato de Petrarca –puesto que en su recorrido urbano está siendo guiado por un hombre sin el sentido de la vista y sin embargo capacitado para el adiestramiento– se está ofreciendo un modelo caracterológico que remite a la “persona guiada por los demás”: es decir, se estaría introduciendo en la ficción una figura socio-histórica cuya capacidad de percepción del mundo debe adaptarse a las nuevas sobrecargas sensoriales producidas por la cantidad de estímulos a los que es sometida a diario. La presencia de Tiresias y su rol en el relato parecen insinuar la posibilidad de un fortalecimiento de la mirada de Petrarca y, por ende, de su capacidad perceptiva; esto podría leerse como un posible intento de subrayar en la diégesis la exigencia de una aceleración perceptiva de la fugacidad de los cambios en los campos sociales.

La subida de Petrarca y su guía a la Torre Latinoamericana –uno de los edificios emblemáticos del Distrito Federal que había sido, con sus cuarenta pisos, durante décadas, una de las torres más altas de América Latina– descubre sentidos interpretativos inéditos. En primer lugar, el ascenso a una de las torres más altas del continente estaría estableciendo una relación con uno de los componentes axiomáticos de la hipermodernidad, es decir, con el hecho de que en nuestra actualidad la sociedad de consumo “se anuncia bajo el signo del exceso [...]. Cada

dominio tiene un aspecto en cierto modo exagerado, desmesurado, extralimitado. Lo demuestran [...] las aglomeraciones urbanas, las megalópolis superpobladas, asfixiadas, tentaculares” (Lipovetsky, 2016: 57). En el marco de esta lectura sociológica, que pone en relación la subida a la torre con las dinámicas de cambios sociales “libradas a una dinámica ilimitada, en una espiral hiperbólica” (Lipovetsky, 2016: 57), se inserta el elemento clave de la ampliación del alcance del marco visual: una ampliación que entra en relación con los intentos de comprensión del mundo. Instalado en lo más alto de la torre, Petrarca vive la experiencia de un parcial deslumbramiento, que él mismo se encarga de relatar al Narrador A. Al subir a la cumbre, Petrarca recuerda cómo dio un paso adelante y se puso a observar la ciudad desde arriba:

Unos segundos después, el D. F. comenzó a crecer hacia el fondo del cristal, como una marea que se replicaba infinitamente. [...]. - No vi más -me dice Petrarca. - ¿Cómo es eso? - Le pregunto. - No sé. Fue como una ceguera blanca, como si hubiese viajado demasiado lejos y ahora sorprendiera al mundo por la espalda. De haber resistido un poco más, de repente hubiera alcanzado, al fin, al mundo. De repente hubiera podido completar mi propio ciclo y, una vez desprendido de mí, volver a comenzar. Hubiera podido, pero no lo hice (Blanco Calderón, 2018: 20).

Gracias a la guía de Tiresias, Petrarca estuvo a punto de “verlo todo”, de dar la vuelta al mundo y así completar su propio ciclo de discernimiento cabal del *yo*. La presencia del ciego amplía el alcance de las funciones relacionadas con el *mirar* y el *percibir* y no es esencial para Petrarca que el resultado no se haya conseguido por completo, puesto que el elemento trascendental reside en la construcción de un tipo de *atención absorta*, que convierte al “sujeto guiado” en un ser capacitado para la captación profunda de lo real, gracias a la presencia de un mentor. El relato cuyos contenidos Petrarca transfiere al Narrador A dibuja, así, los trazos de “una *persona dirigida por los demás* [que] debe ser capaz de recibir señales lejanas y cercanas; las fuentes son múltiples, los cambios rápidos. Lo que se puede interiorizar no es un código de comportamiento, sino el sofisticado equipamiento necesario para atender dichos mensajes” (Crary, 2008: 59). La presencia de una especie de preceptor iluminado –aunque no disponga del don de la vista– acerca a Petrarca al momento de la interiorización de los mensajes existenciales a los que alude Crary, lo que se aprecia cuando el joven sostiene que –de haber resistido un poco más– podría haber “alcanzado” al mundo, completando su propio ciclo. Sin embargo, el intento del hombre de dar su metafórica vuelta al planeta con la mirada colisiona con la praxis misma del acto de mirar, al constituirse el ejercicio de la mirada en una práctica que necesita aprisionar las entidades observadas dentro de un marco en el

que se puede mantener “su presencia” ante los ojos del observador. Si nuestra visión “está en continua actividad, en constante movimiento, manteniendo siempre las cosas dentro de un círculo alrededor de ella, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos” (Berger, 2019: 9), el ejercicio de circunnavegación del planeta –como alegoría de la aprehensión del *yo*– no puede sino quedar incompleto por chocar con la pretensión de desprenderse del círculo de las cosas. La inviabilidad del conocimiento abarcador se metaforiza, de hecho, en el desenlace: Petrarca le relata al narrador que –en los forcejeos en un andén de una estación de metro de Ciudad de México– Tiresias quedó atrás, viéndose relegado al fondo de la aglomeración de personas en la cola. Cuando las puertas del vagón se cerraron detrás de Petrarca, el ciego desapareció del horizonte visual del hombre, como estableciendo una ligazón simbólica entre su propia desaparición y la comprobación de que la enseñanza ya ha sido transmitida.

3. La quimera del otro lado del vidrio: miradas anhelantes en “Sueño vertical”

El segundo relato que se analiza, “Sueño vertical”, forma parte del volumen de Magela Baudoin titulado *La composición de la sal* publicado en 2017 y que ya en 2015 se había hecho merecedor del “Premio hispanoamericano de cuento Gabriel García Márquez”. Alberto Manguel, en el prólogo a la edición de 2017, hace hincapié en la estructura narrativa que adopta Baudoin y subraya la presencia de una dialéctica que pone en relación la aparente franqueza de la composición narrativa con el paulatino descubrimiento por parte del receptor de una difuminación deliberada y casi siniestra de la esencia de los hechos. Los lectores de la ficción de Baudoin perciben “detrás de las palabras una reticencia oscura, motivos nunca confesados, razones secretas, personajes y lugares de cuyo nombre Baudoin no quiere acordarse” (Manguel, 2015: 9). En este marco de reticencias y oscuridades colocadas adrede en los textos, el primer nivel de análisis de “Sueño vertical” permite identificar una narración centrada temáticamente en la representación de cuerpos e identidades constreñidas: un narrador en tercera persona se dirige al lector describiendo la existencia de una familia –y de una niña, en particular– que vive en una condición de total aislamiento del mundo de afuera.

La vida diaria de los cuatro protagonistas se desarrolla en un edificio caracterizado por paredes medianeras salpicadas de un número incontable de ventanas, organizadas unas sobre otras como si fueran celdas de una colmena humana a través de cuyos vidrios se exhiben las intimidades domésticas de los inquilinos. En contraste con la posibilidad de mirar en detalle lo que acontece dentro de casas ajenas, el lector va descubriendo el recelo de la joven por toda forma de exhibición de las minucias cotidianas, pues sus padres le habían inculcado una total desconfianza y un rechazo arraigado por cualquier manifestación de exhibicionismo, de ahí que “ella no podía imaginarse a sí misma representando todo

el tiempo” (Baudoin, 2017: 98). La observación de este espectáculo de vidas ajenas es sustancial para que la protagonista tome plena conciencia de su encierro, y para que esta información se transfiera cabalmente al lector: la existencia de un afuera tentador se hace necesaria para que –tanto en el nivel mimético como en el nivel extradiegético– se adquiera el conocimiento de la existencia de un “exterior diferente”. La estructura narratológica que nos presenta Baudoin plantea precisamente una situación de encierro pero sin describirlo explícitamente *a priori*: el receptor del texto se entera de la existencia de un exterior llamativo a través de un conjunto de aperturas sensoriales –básicamente visuales y, en algún caso, auditivas– que señalan la existencia del afuera por contraste con el espacio del adentro. La falta de posibilidad de interacción con el mundo afuera refuerza la antítesis, al oponerse el interior forzosamente apaciguado a “una cultura de hiperactividad eficientista sin concreción ni sensorialidad” (Lipovetsky, 2016: 85). A medida que el tiempo transcurre y que se consolida la imposibilidad del contacto entre la niña y el exterior (ausencia de sensorialidad), la exhibición de la intimidad de la “sociedad eficiente” a través de las ventanas se va convirtiendo a los ojos de la joven en un verdadero espectáculo, como si se estuviera ofreciendo una representación de las fantasmagorías del mundo de afuera, presentadas de una manera artística, al estilo de una *performance*:

Nada de lo que se exponía en los cuadros era feo, ni en el sentido de la abyección ni en el del horror de la miseria. [...] . Los habitantes no se abandonaban a la tosiedad ni siquiera cuando la composición de la ventana refiriese a una tragedia - digamos una muerte-, porque estos episodios aciagos constituían también una representación artística del mundo, una imitación estudiada y realizada con meticulosidad y destreza para agradar (Baudoin, 2017: 98).

La espectacularización de los íntimos sucesos domésticos vendría a conformar una especie de *theatrum mundi*, hacia el que la joven puede volcar su idolatría: esto ocurre no solo porque la estructura del edificio favorece el *voyeurismo* –puesto que ahí todos “gustaban de ser mirados”– sino también porque la ostentación se convierte en un doble espacio de comunicación con el mundo: por una parte, a través de la ventana los vecinos muestran sus virtudes, sus riquezas, sus manifestaciones de afecto, además de las actitudes individuales y familiares consideradas honradas. La exhibición, sin embargo, se ofrece como un hábito desempeñado según un ritual que engendra la duda acerca del grado de verdad de lo expuesto, pues en el nivel del receptor del relato se mantiene la sospecha de si el espectáculo no es acaso “un paroxismo de identidades efímeras producidas en serie, todas tan auténticas como falsas, aunque fundamentalmente *visibles*” (Sibilia, 2008:

63). Por otra parte, a través de esas mismas ventanas cerradas, les es posible al ser humano protegerse de ciertas fealdades del mundo:

Ella había creído entender que todo estaba juiciosamente iluminado para suscitar admiración o idolatría, sin importar si las felicitaciones eran fáciles, los besos vanos o los afectos incapaces. Pero además estaba la tibieza del bienestar, que, como es sabido, aclimata, anestesia, aburre. [...]. Había en ellos una obsesión por el futuro, un cierto miedo. Les perturbaba – como la progresión de una pesadilla– la idea de que ellos o sus sucesores conocieran la vulgaridad en cualquiera de sus fases, especialmente su miseria. La pobreza era la síntesis del horror. Por eso, las ventanas no eran solo una vana ostentación, también constituían su conexión con el mundo que anhelaban y una barrera defensiva frente al mundo que tenían (Baudoin, 2017: 99).

Ante el espectáculo doble de *ostentación* y *conexión* con el mundo que las ventanas de enfrente muestran, los ventanales de la casa de la protagonista representan una excepción estridente en aquella muralla de cuadros abiertos hacia el interior doméstico: si los demás exhiben, los miembros de la familia de la joven ocultan y se protegen del exterior. No solo las miradas ajenas no pueden penetrar el espacio de las construcciones subjetivas de la familia, sino que la práctica del *encierro no visible* – amarrada al paradigma del ser humano volcado hacia dentro de sí mismo– se refuerza en cada elección de los padres de la joven protagonista: los dos cónyuges hasta llegan a dedicarse a la enseñanza de sus hijos en casa para evitar la obscenidad mundo de afuera, que ellos “repudiaban por su engrimiento, por su indiferencia ante lo que ellos creían verdadero” (Baudoin, 2017: 100). La asimetría que se aprecia en la práctica del mirar que describe Baudoin introduce un desequilibrio de perspectivas que quiebra el principio de la reciprocidad de la percepción: las cortinas siempre cerradas de la casa de la protagonista desarticulan el esquema dual habitual por el que *ver* es también *ser visto*. En el ejercicio de mirar, “poco después de ver, nos damos cuenta de que también podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con el nuestro para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible [...]. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado” (Berger, 2019: 9). En el nivel textual, la imposibilidad para el ojo ajeno de acceder al mundo de la joven implica la desestructuración del modelo de percepción mutua: la protagonista, disimulada detrás de los cortinajes, se vuelve invisible a la mirada del mundo y sin embargo, en el lodazal anímico de esa invisibilidad, se crea en ella no solo la esperanza de que la divisen y la (re)conozcan, sino también el deseo de formar parte del mundo visible.

La vida monacal construida a través del aislamiento absoluto, fuera del horizonte de percepción de los Otros acaba convirtiendo a los niños en especímenes de laboratorio, sometidos a la presión continua de los padres siempre apuntando a corregir, mejorar y perfeccionar a sus vástagos mediante el cincel de sus convicciones y creencias. La atmósfera se vuelve amenazadora en el momento en que el receptor de la ficción percibe que su aprehensión de la trama y de los personajes es solo una sensación engañosa, y que no solo el argumento verdadero no es tangible, sino que tampoco podemos estar seguros –en el plano de nuestro contexto de lectura extradiegético– de lo que nuestros ojos han sabido ver en el texto: “conocemos el desarrollo de la trama, el principio y el fin, el ambiente en el que suceden los eventos, la voz de los hombres y mujeres que pueblan sus páginas, pero [...] al mismo tiempo sentimos que algo esencial se nos escapa. ¿Qué fue lo que no vimos? ¿Qué fue lo que no hubiéramos debido perder?” (Manguel, 2015: 10). Lo que el lector no ha visto es el contenido del espectáculo de la realidad exterior, que solo se representa someramente a través de las impresiones desatadas en la joven *voyeuse*. Ahora bien, si el conocimiento del mundo de la joven y de su hermano pasa por la observación de ventanas escrupulosamente dispuestas para su pornografía diaria, esta dinámica de observación reiterada no puede sino desembocar en el anhelo de salir y respirar, es decir, se engendra en los dos adolescentes la urgencia de comparecer ante la vida. Se plantean, así, dos líneas temáticas que remiten ambas a la relación entre el ejercicio de mirar y la percepción identitaria. En primer lugar, la seducción ejercida por el mundo exterior pasa por el acto diario de mirar el “afuera”: como ya se ha señalado, el receptor del relato percibe la existencia de un universo externo (con respecto a la casa de la protagonista) que desempeña un papel tentador y que solo puede nombrarse desde una posición de encierro. Sin embargo, este mundo de afuera tan seductor no solo no se describe detalladamente al lector, sino que se mantiene en el plano de la mera percepción óptica, puesto que tampoco la niña puede establecer contactos o intercambios capaces de instaurar una interacción discursiva. Vista en estos términos, la seducción que ejerce lo exterior aparece en signos vacíos, ilegibles, insolubles, arbitrarios, fortuitos, que pasan ligeramente de lado, que modifican el índice de refracción del espacio. Signos sin sujeto de enunciación ni enunciado, signos puros, en tanto no sean discursivos ni sustentan un intercambio. Los protagonistas de la seducción no son ni locutor ni interlocutor” (Baudrillard, 1987: 51).

El intento de los dos jóvenes de evitar que la seducción de lo exterior se mantenga en el plano de un estéril ejercicio escópico, sin intercambios con los interlocutores externos a los que alude Baudrillard, da lugar a la segunda reflexión, relacionada con la percepción ética del mundo desde el encierro. Huir de un espacio doméstico significaría traicionar a quienes nos han formado y ¿es posible traicionar a quienes nos han querido moldear?: “sentía rabia, pero también pena por sus padres. Pensaba en todo cuanto le habían enseñado, en la inutilidad del conocimiento. ¿Puede una criatura traicionar a su creador sin ser condenada?

¿Puede una obra aspirar a ser otra cosa que la soñada por el artista?” (Baudoin, 2017: 101). En este anhelo de fuga, la persistencia de la mirada absorta en las ventanas de enfrente tiene su peso en la medida en que el acto de mirar obsesivamente las vidas ajenas se erige como un modelo de percepción que recupera críticamente las distintas formas “cosificadas” y “rutinizadas” de experiencia perceptiva de la cultura urbana. En otras palabras, la joven protagonista adopta una tipología de *mirada anhelante* que conecta con un modelo específico de atención: el que relaciona la mirada obsesiva con la mera percepción del tiempo presente. El proceso perceptivo de la niña se focaliza únicamente en el objeto mirado (en este caso, las vidas de los “seres libres”), y lo convierte en su única verdad atemporal. Henri Bergson, en su ensayo *Materia y memoria* (1896) se refiere a esta condición como a una experiencia perceptiva en la que “nos colocamos en el corazón mismo de las cosas, una percepción que se limita al presente, y absorta en la tarea de moldearse alrededor del objeto externo, excluyendo todo lo demás” (Bergson, 2006: 35). La colocación del sujeto en el meollo de las cosas observadas es precisamente el elemento que sugiere leer el relato como un ejemplo *a contrario*, es decir, como un texto que aboga por la necesidad de una mirada capaz de construir una percepción autónoma a partir de la reclusión: el acto de mirar debe funcionar como una forma *creativa y reactiva*, no solo anclada al presente sino capacitada para ofrecer un empuje que pueda inducir a la acción. No obstante, el desenlace del relato plantea una disyuntiva: por un lado, la forma de percepción debe saber construir “un sujeto que tenga la capacidad de recrear el presente, es decir, que sea capaz de liberarse de una relación de constricción y necesidad con el entorno en el que vive” (Crary, 2008: 303), lo que llevaría a aceptar como válida la propensión de la niña a dejar rienda suelta a su vocación devoradora de los tiempos y de los espacios del mundo, para construir una subjetividad más completa y liberarse de las relaciones de constricción a las que hace referencia Crary. Por otro lado, el desenlace textual muestra la dificultad de la salida del sortilegio del encierro: desde la ventana, la joven observa el espectáculo de la miseria de una mujer “que se encogía sobre sí misma con los pies descalzos en el piso de piedra. [...] Imaginó que la mujer se había puesto a llorar de frío, porque así lloran los que llegan a ningún sitio: de frío. [...] La muchacha también sintió frío, como una premonición, pero no se detuvo” (Baudoin, 2017: 102).

Esta última cita ofrece la oportunidad para una muy breve comparación de las conclusiones extraídas del análisis de ambos textos, permitiendo además regresar al planteamiento inicial de Schopenhauer que había constituido el punto de partida de nuestro estudio. En el gesto de la niña encogerse sobre sí misma, en su fantasía relativa al frío que debe de estar sintiendo la mujer en la calle y en su estremecimiento debido a una premonición no del todo aclarada puede detectarse una manifestación del intento de liberarse de la relación de constricción con respecto al entorno en el que vive. Así, de nuevo, tal como ocurre en el cuento de

Blanco Calderón, se hace viable establecer una relación entre la esfera de lo factual y el mensaje sobreentendido: si en “Petarca” la desaparición de Tiresias puede interpretarse como una señal de que la función iluminadora del ciego ya se ha desarrollado por completo, del mismo modo la contemplación de las amenazas del mundo exterior (la miseria) resignifica el micro-universo aislado pero protegido que ha visto germinar la subjetividad *introducida* de la protagonista. Ambos personajes han transitado por una fase el “oscurecimiento de los contornos” (en el texto de Baudoin la niña se ha focalizado únicamente en la vidas de los “seres libres”; en el de Blanco Calderón el Narrador A duda acerca del grado de realidad de los intercambios que Petarca mantiene con el ciego), y han sido necesarias unas epifanías (la guía del ciego, en un caso, la paulatina construcción de una percepción autónoma en el otro) para que las figuras de ficción puedan resignificar sus respectivas formas de percepción individual.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, Jean (1987). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Berger, John (2019) [1972]. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bergson, Henri (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Blanco Calderón, Rodrigo (2018). *Los terneros*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Baudoin, Magela (2017). *La composición de la sal*. Barcelona: Navona Editorial.
- Crary, Jonathan (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Fernández del Riesgo, Manuel (2011). La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos. En: Gianni Vattimo. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Antrhropos. 77-101.
- Gubern, Román (1999) [1996]. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Iser, Wolfgang (1972). El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. En: José A. Mayoral (comp.). *Estética de la recepción* (1987). Madrid: Arco. 215-243.
- Jauss, Hans Robert (1970). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jouve, Vincent (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presse Universitaire de France.
- Lipovetsky, Gilles (1990) [1987]. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2016) [2004]. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

Giuseppe Gatti Riccardi

- Manguel, Alberto (2015). La confesión postergada: los cuentos de Magela Baudoin. En: Magela Baudoin. *La composición de la sal*. Barcelona: Navona Editorial. 9-10.
- Merleau-Ponty, Maurice (2010). *Oeuvres*. Paris: Gallimard.
- Sánchez, Yvette – Spiller, Roland (2004). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor.
- Schopenhauer, Arthur (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.