



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Seminario de Grado: "Poesía latinoamericana contemporánea"

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica.

El desobramiento cadavérico en *Los sueños de Caín*

Profesor Guía: Javier Bello

Alumno: Gabriel Lane Ovalle

Diciembre de 2018

Índice

Dedicatoria.....	3
Introducción.....	5
Desarrollo.....	13
Conclusión.....	55
Bibliografía.....	60

Dedicatoria

A mi familia sanguínea: Paz, mi madre; Tim, mi padre; y Vicente, mi hermano.

A mi familia afectiva: Gabito Amok; Claudio, mi padrastro; Sofia; Fanny; Emilia; Olivia; Titón; Aleko; Alexangre; Faku; Rafita.

A los profesores que han participado indirectamente en esta tesina.

Al profesor Javier Bello, por las conversaciones y correcciones que fueron acompañando la elaboración de esta tesina a lo largo de todo el 2018.

Al profesor David Wallace, quien siempre tuvo la disposición de ayudar en la profundización y aclaración de ciertas ideas.

Al profesor Mauricio Rojas, que, además de profesor, lo estimo como amigo. Sin su facilitación de conocimiento, la escritura de esta tesina hubiese sido imposible.

La sinceridad

Dado que usted me presenta un tarjeterito afirmándome que está vacío, si al abrirlo bruscamente me encuentro con un cocodrilo de gran tamaño, ¿quién ha mentado: usted o yo? Adivine lo que quiero decir.

Juan Luis Martínez

Esta tesina busca generar una lectura en torno al libro *Los sueños de Caín*¹, única producción narrativa del autor Mahfud Massís, escrito en 1953. Esta búsqueda tendrá como objeto dar cuenta de una lectura que permita la abertura del texto², dilatando y tensionando su tejido para re-conocer un estilo y, por ende, los medios de ensamblaje que esta obra tuvo a partir de una producción. Resulta fundamental, respecto a la pretensión argumental que se desplegará a continuación, explicitar que, acorde a la noción de abertura, no se buscará *imponer* una significación al texto, sino, por el contrario, develar una lectura que se sostenga orgánicamente y que paralelamente tense las pretensiones hegemónicas de la crítica y la academia, partiendo por la decisión de trabajar un libro mayoritariamente desconocido y, como tal, excluido del canon literario.

Comprendiéndose esta tesina conformada por la traducción de una experimentación, *Los sueños de Caín* se trabajará a partir de una propuesta de lectura ordenada discursivamente (o sea mediante una posibilidad de significación), pero, a la vez, dialogando con su dimensión

¹ La edición utilizada es Massís, Mahfud. *Los sueños de Caín*. Santiago: Arvas Editores, 1953.

Dicha lectura que se dará a conocer en las siguientes páginas, se homologa con el concepto de traducción referido por Walter Benjamin y, posteriormente, retomado y ampliado por Leopoldo María Panero. Parafraseando parte de lo expuesto por Benjamin en "El trabajo del traductor", se considera a la traducción como una actividad constante y cotidiana que evidencia la distancia entre la experimentación sensible y su puesta en palabra. Esta última, impedida de mimetizar la experimentación al momento de conceptualizarla, lograría señalarla en tanto pérdida, tan sólo sugiriendo una instancia a la cual ya no es posible retornar. En el caso de los textos literarios, se exhibiría la distancia con la sensibilidad que la potenció, asimismo la traducción del texto a otra lengua. A partir de una potencia, intrínseca al texto y a la sensibilidad que puede generar en el receptor, la traducción buscaría comunicar esa condición incommunicable. Cuando algo que genera movimiento acontece, sólo hay suspensión. Luego, y tan sólo luego, se busca la traducción de eso cifrado que en algún sentido produjo un impacto. La traducción, por lo tanto, es siempre huella. Pero, al mismo tiempo y como establece Panero en "Sobre la traducción", si bien existe una pérdida de la experiencia, dicho vacío (o abertura, como se precisa en el pie de página siguiente) tiende a la multiplicidad al abrirse una infinitud de posibilidades en el acto creativo. El traductor, por lo tanto, sumido en una melancolía irremediable, se verá en un estado de intemperie, sin lograr aprehender el fundamento de su experiencia, pero, y a su vez, facultado de la multiplicidad interpretativa más inmensa (o infinita).

² Compréndase a la abertura desde su anfibología. La abertura, a diferencia de la apertura, no da cuenta de un inicio y, por lo tanto, se distancia de un fundamento hermenéutico. En cambio, la abertura presenta una grieta como modo de lectura, implicando una fisura de un algo cerrado que daría cuenta de su afuera. Tal afuera puede ser referido como aquello que rodea al texto, buscando penetrarlo e implicando, de esta manera, una asignación violenta de sentido. Pero, a su vez, tal afuera puede ser considerado como potencia textual, es decir, el afuera del Uno que explicita su materialidad, viéndose en tensión con una puesta de sentido posterior (así como lo entiende Maurice Blanchot). Ambas acepciones se verán desarrolladas más adelante.

textual (plano material³), ahondando en las tensiones y limitaciones que un texto, que se vuelca constantemente a sus medios materiales de escritura, ofrece. De esta forma, se desarrollarán los cuentos de *Los sueños de Caín* en tanto despliegue de una escritura híbrida y autorreferencial que, como cadáver, des-sitúa al lector de una comodidad lectoral referida a una expectativa, no pudiendo, así como quien presencia a un cadáver⁴, llevar a cabo una identificación.

Desde la decisión por trabajar este autor y esta obra en particular, y a medida en que se fue trasladando una vivencia de lectura a un posible sentido, se presentaron una serie de interrogantes. En primera instancia, preguntas sobre las condiciones contextuales que permitieron su elaboración –elaboración, se insiste en el punto, de la obra, pero también de la dimensión autorial⁵–, ahondando en ¿quién podría considerarse que es Mahfud Massís?, y, por otra parte, respecto a su recepción y, particularmente, por qué a Mahfud Massís se le ha leído tan poco, marginándolo de cualquier canon de la literatura chilena del siglo XX. A continuación, buscando potenciar lo que será el desarrollo argumentativo de esta tesina, se ahondará, no muy extensamente, por cierto, en ciertos acontecimientos biográficos que resultarán relevantes para la profundización de lo establecido. Para esto, la exposición llevada a cabo se basará principalmente en lo expuesto por María Olga Samamé en su trabajo

³ La distinción entre texto y discurso, para los propósitos argumentativos de esta tesina, es indispensable. En el caso del primero, se entiende en función a su etimología latina *textus*: de participio “texo” y del verbo “texere” (“tejer, trenzar, entrelazar”). Por lo tanto, cuando en este trabajo se hable de texto, se apuntará a la elaboración material de una concatenación de significantes. Por otro lado, cuando haya mención al discurso, más bien se aludirá al sometimiento del texto a una significación. Friedrich Nietzsche, ya desde *Escritos sobre retórica*, comprende a la asignación significado-significante de manera artificial, convencional y susceptible de transformación. Establece que en su origen el lenguaje es artificial, puesto que en la esencia de la palabra hay un desvío de aquello que se busca significar. Considerando la correlación entre palabra-mundo de tipo arbitraria, se establecerá una imposición de poder, analogándose con el dispositivo ideológico. Para mayor desarrollo, ver Nietzsche, Friedrich. “Descripción de la retórica antigua”. *Escritos sobre retórica*. Trad. Luis Enrique de Santiago. Madrid: Trotta, 2000.

⁴ Presencia de un cadáver que paralelamente implica la experimentación de una ausencia personal.

⁵ En primera instancia, la dimensión autorial puede referir lisa y llanamente a la figura de autor en tanto productor de la obra. Pero, y en consonancia con la discusión sobre el establecimiento de un canon por parte de la crítica, ¿hay seguridad en que el autor, y una supuesta biografía, es el condicionante del texto?; O, más bien, ¿la obra surge de acuerdo a un trabajo de lectura que, como efecto y al brindarle un sentido al texto, antecede a su causa: el texto?; En última instancia, ¿puede el texto –teniendo la primera y última palabra, de acuerdo a una cualidad intransitiva, es decir, que reflexiona sobre sí mismo– guardar una dimensión en sí mismo que escapa a la determinación de causa y efecto? Se espera que a lo largo de la siguiente tesina se vayan dilucidando estas interrogantes.

doctoral⁶, titulado “Muerte y deshumanización en la biografía y poética de Mahfud Massís”, el cual presenta un gran valor para la memoria y reflexión en torno de la vida del hasta ahora desconocido escritor chileno de ascendencia árabe.

Antonio Massís, nacido en el año 1916 en la ciudad de Iquique, de padre palestino y de madre libanesa, se desempeñó en la actividad de la escritura mediante formatos variados, tales como la poesía –género al cual dedicó gran parte de su obra–, el cuento, el guión, el ensayo, pero también desde muy temprana edad se desarrolló como taquígrafo y dactilógrafo. Por otra parte, resulta relevante destacar el intenso cariño que Mahfud Massís tuvo con su familia en una consonancia de clan, siendo las muertes de sus dos hermanos, ocasionadas ambas por tuberculosis, una herida abierta de la cual posiblemente nunca logró recuperarse. Es más, esta profunda marca en la sensibilidad del iquiqueño se vio acrecentada a lo largo de su vida, sumándose los suicidios de su suegro, Pablo De Rokha –influencia más que latente en la formación de Massís–, y de su cuñado Carlos De Rokha, para, años más tarde, estando éste exiliado en Caracas, sufrir la distante muerte de su madre. De esta manera, la muerte se convertirá en un tema poético que devendrá en motivo⁷ a lo largo de la obra massisiana, congeniando con un sentir patético de la existencia que tan sólo lo sabrá remediar, al menos en su primera etapa poética⁸, mediante una traducción de una sensibilidad que desdibujará los patrones realistas del mundo, permitiendo un punto de fuga. Se ahondará en esto último más adelante.

Gran parte de la crítica, tal como reconoce Samamé, tendió a encasillar a Massís –si es que lo encasillaron o lo trataron de alguna forma– en la generación del 38 de la literatura chilena, respondiendo “a algunas de las orientaciones ideológicas y estéticas propuestas por los treitayochistas. Efectivamente, vemos que en sus ensayos el escritor se empeña en la defensa de una labor estética que acentúe la dimensión social del arte a través del cultivo de

⁶ Samamé, María Olga. “Muerte y deshumanización en la biografía y poética de Mahfud Massís”. Tesis doctoral. Universidad de Chile, 2006.

⁷ A diferencia de la noción de tema (que representa una coherencia global y estática de un texto), el motivo es una unidad parcial que demanda un desarrollo independiente.

⁸ Tal como ya se comentó, esta tesina, respecto a la exposición biográfica del autor, se circunscribe a la periodización entregada por Samamé, la cual postula tres períodos: una primera etapa que abarca desde su nacimiento hasta el comienzo de su distinción escritural (1916-1953); una segunda donde ya existe una consagración (1954-1971); y finalmente una último período que refiere al tiempo del escritor en exilio.

temas relacionados con el pueblo” (22). Por otra parte, simpatizando con las vanguardias artísticas, esta generación respondería a una distancia con la poética modernista, abogando más bien por la innovación y distinción originada por la explosión imaginativa del autor. Ambas características expuestas, son definitivamente discutibles, variando de acuerdo a la obra de Massís con la que se esté tratando. Por ejemplo, en *Los sueños de Caín*, y, adelantando materia que se verá posteriormente, si bien existe una pretensión confrontacional con las principales instituciones de poder moral e intelectual, no hay presente una clara alusión a una contingencia que competa a la masa. Luego, como bien es sabido, la primera obra massisiana, *Litoral celeste*, posee una fuerte raigambre en los modelos modernistas, lo que implicó un rechazo por su propio autor años más tarde a su publicación. Aún así, el uso del símbolo no será desechado en ningún momento a lo largo de su obra. Por esto, *Los sueños de Caín*, resulta ser un texto atractivo precisamente al generar una distancia con el símbolo, en donde, sin abandonarlo, transita a una escritura, más bien, alegórica en términos benjaminianos⁹.

De cualquier forma, si se lee a Massís desde sus convergencias y distinciones con la generación del 38, es sin lugar a dudas fundamental situarlo en un contexto histórico en el que se trasluce una crisis. Retomando el diálogo entre símbolo y alegoría, ¿qué implica que el sujeto moderno, sumido en una nostalgia irremediable, añore un pasado mítico que no retornará y experimente su propio desenvolvimiento en el mundo tan sólo a partir de la fragmentariedad? Samamé establece que dicha circunscripción histórica-intelectual se reunía en función a una “búsqueda estética organizada en tres direcciones [...]: 1) creación de una literatura contraria a la retórica y la poesía tradicional; 2) producción de una literatura popular, donde el hombre desposeído fuera el prototipo; 3) inclinación por una nueva retórica –sintetizando los dos puntos anteriores- con un lenguaje libre, directo e interpretando o creyendo interpretar al pueblo” (Samamé, *Construcción* 132). Si bien Mahfud Massís sí construye un hablante lírico que se entiende desde la tragicidad del exiliado y la auto contemplación por parte de un abandonado que no reconoce su contingencia (o, quizá más bien, que la reconoce y se distancia en lamento), éste desde sus recursos retóricos no se

⁹ El símbolo, momentáneamente, es comprendido como una asignación semántica que refiere a una convención por parte de la tradición. La alegoría, en cambio, es la fragmentación con aquella tradición. Ya se ahondará más extensamente sobre la importancia de esta distinción.

corresponderá con un lenguaje y construcción poética de características populares. De hecho, será al contrario: en términos generales, el lenguaje massisiano resulta por momentos de gran elaboración debido a su reminiscencia simbólica, atentando contra cualquier carácter directo de la escritura. Esto quiere decir que el autor iquiqueño, a pesar de construirse a partir de ensoñaciones, monstruosidades y, al fin y al cabo, de su propia subjetividad condicionada por una colectividad, no desentiende la tradición. Pero, por otro lado, dicha enciclopedia simbólica será constantemente resituada a las exigencias sensibles del poeta. De esta manera, es conveniente señalar que Mahfud Massís no se vincula con ninguno de los motivos a los que apunta la generación a la que críticamente, y en límites cronológicos-natalicios, se le circunscribe. Apoyándose en la crítica de Teodosio Fernández¹⁰, Samamé establece, respecto a este decadente sentir, que “fue precisamente el surrealismo vanguardista un camino que les permitió a los treintayochistas definir su perfil: la búsqueda en las profundidades de la conciencia les permitía acceder a una posible solución armónica de sus contracciones” (Samamé, *Muerte* 14). Por el contrario, rechazando lo anteriormente postulado, se considera a la obra de Mahfud Massís no como una solución a las contracciones, sino que, a partir de la constatación de una crisis, la reafirmación de ellas, asimilándola en una transformación poética que no resuelve, sino más bien desarrolla y reproduce una contingencia sensitiva tatuada por una insatisfacción existencial.

Por otra parte, encasillar a Massís bajo una corriente surrealista, al igual que a una generación, es tan sólo limitarlo a un marco discursivo, lo cual no aporta en nada si es que se aboga por la abertura, en contraposición a una cerrazón, del texto. En este caso, la alusión a la generación del 38 está sustentada, y de acuerdo a lo que se busca demostrar en este trabajo, en la distancia que toma el texto massisiano con el discurso de la crítica que lo clasifica. Como bien se estableció al principio de esta exposición, la poética del autor de ascendencia árabe es traducción de una patética¹¹. La instancia creativa permitirá una repercusión monstruosa en el individuo, generándose un rompimiento con cualquier disposición dada o

¹⁰ Samamé refiere a lo dicho por Teodosio Fernández en “Una generación de poetas chilenos”, contenido en *10 años de poesía chilena*. Madrid, Editorial Orígenes, 1991, pp. 7-15.

¹¹ Como patética se alude a la conjunción entre pathos y ethos. El Gran Poeta, menciona Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, debe retornar al matiz trágico de su existencia. Este es el retorno errático de Mahfud Massís.

programada, que termina por situar al escritor en un estado de extrañamiento con su entorno –con el mundo y con el otro–, que, en una última instancia, se percibe sin solidez alguna. La poesía del iquiqueño se entiende, por lo tanto, como monstruo o aquello que, en el momento de su aparición, nos perturba en cuanto a su alcance ominoso. Massís se entenderá como abandonado y arrojado a un mundo en el que no logra corresponderse, imposibilitado de encontrar ese yo macizo –sea a través de un pensamiento ilustrado o una conformación divina-, sintiéndose incluso huérfano de dioses que ya no le responden. Este sentir implicará la aparición de una estética del vacío, tal y como la cataloga el autor Naín Nómez (18)¹².

Por último, refiriéndome al recorrido biográfico del autor, cabe destacar el sentimiento de desarraigo de Mahfud Massís con un lugar de específico de permanencia. En primera instancia, confluye con su pasado ancestral, inclusive el más inmediato: su padre, Farhan Massís Juri, a muy temprana edad y bajo la inestabilidad social, dictada por la influencia otomana, decide buscar nuevos horizontes en América junto a Rosa Rauda Bichara, futura madre de Massís (Samamé, *Muerte* 42). Podemos considerar este acontecimiento como un ejemplo del incesante nomadismo de varias familias palestinas a lo largo del siglo XX, congeniando con la historia de Mahfud, el cual, al igual que su padre, desde muy joven optó por el constante traslado territorial para ofrecerles sustento a su familia y a sus dos hermanos enfermos. Posteriormente viajará a Santiago, ciudad donde se relacionará con un grupo intelectual importante encabezado por Pablo de Rokha, además de conocer a su hija, Lukó De Rokha, pintora surrealista, que será su esposa a lo largo del resto de su vida. Con ella, precisamente en la época en la que escribe *Los sueños de Caín*, se trasladarán a Aysén. Finalmente, con el golpe de estado efectuado en 1973, Massís y Lukó se instalarán por varios años en Venezuela, dado que el poeta ya se había desempeñado en aquel país como agregado cultural en la embajada chilena durante el gobierno de Salvador Allende.

El exilio del poeta, correspondido con la errancia del pueblo palestino, situará a Massís en una desterritorialización que se reflejará formalmente en su obra poética, siendo

¹² Véase Massís, Mahfud. *Obra Poética*. Ed. y pról. de Naín Nómez. Santiago: FCE, 2013.

¿No es contraproducente, para los propósitos de este trabajo, citar a un crítico de la obra massisiana?

Los sueños de Caín, como se irá progresivamente evidenciando a lo largo del siguiente trabajo, muestra de un desplazamiento del significado hasta su vaciamiento, generándose un acercamiento a la mismidad de los medios materiales del texto, al objeto vaciado de su objetividad. Si bien esto puede resultar complejo en su entendimiento, este trabajo buscará ir girando en torno a esta propuesta.

Ahora bien, el concepto de desterritorialización puede ser previsto de distintas formas, muchas de ellas fructíferas para lo que el análisis del texto massisiano pueda demandar. En primer lugar, y en conjunción a un desplazamiento del significado (o atribución violenta en tanto aboga por la unidad y no la multiplicidad), Deleuze y Guattari asocian la desterritorialización a un devenir rizomático en el que no hay una pre-disposición semántica, sino a una “multiplicidad que no se deja codificar”. La fijación de sentido o “la noción de unidad”, con la que trabajan estos autores, es el ejercicio de una toma de poder que aboga por la asignación de significado y, por ende, de verdad. Es por esto, que “[l]as multiplicidades se definen por el afuera: por la línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras [multiplicidades]” (14). Macarena Areco, por su parte, basada en lo postulado por Deleuze y Guattari, le confiere relevancia a este procedimiento al implicar una distancia con un lugar-primero, el cual puede ser denominado como el espacio de la identidad que se nos ha inculcado naturalmente, o sea, según el reconocimiento y a la subordinación de algo a su correspondiente concepto dictaminada por lo que Leopoldo María Panero refiere como la policía del discurso¹³. La desterritorialización es efectiva al remitir

“a un movimiento de dispersión en el espacio, que implica el abandono de un territorio, [y] el que podemos interpretar en un nivel inicial como desarraigo respecto al lugar de origen, pero que conlleva además una transformación de las identidades y las estructuras o también un devenir en que los acoplamientos entre los seres provocan mutaciones. Su aplicación [...en la literatura grotesca y, con ella, de lo híbrido] se relaciona con aspectos territoriales, temáticos y epistemológicos” (Areco 89).

De esta manera, este trabajo postula que la desterritorialización será un procedimiento característico en la narración massisiana, caracterizándola como una narrativa nómada.

¹³ Revítese “Sobre la traducción”, parte del prólogo, en Carroll, Lewis. *Matemática demente*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

Por otra parte, se entenderá, al menos como primera tentativa, el primer período de la obra de Mahfud Massís¹⁴ como transición de una poética modernista a una escritura de características autoriales, es decir, que, bajo un sesgo propio, da cuenta de su diferencia con la enciclopedia¹⁵. Para la comprensión de ello, es importante aludir, no muy extensamente, a las condiciones artístico-culturales que posibilitaron la emergencia de las propias características escriturales. De este modo, ¿qué implican, en este período autorial, los patrones del modernismo y su progresivo distanciamiento?, ¿afectan los avances de una modernización cada vez más arrasadora?, ¿es perceptivo un sentir(se) moderno en la obra massisiana? Para no caer en la confusión y, de esta forma, posibilitar un entendimiento de los modos productivos en Massís, es necesario comprender específicamente el peso de los conceptos de modernidad, modernización y modernismo, dando cuenta de sus particularidades y en qué formas se han relacionado y han entrado en tensión.

¹⁴ En este caso, nos apropiamos de la segmentación establecida por Samamé.

¹⁵ La enciclopedia como acumulación bibliográfica no inocente. Responde a una discriminación y, por ello, a una lógica anfibológica de presencia-ausencia que determina una cierta consideración sobre una tradición literaria.

Establecido lo dicho hasta ahora, se buscará identificar el tránsito de un paradigma simbólico¹⁶, propio del comienzo de una polémica y multiforme era moderna junto a sus sistemas de representación artísticas, a uno de tipo alegórico que se fue desarrollando paralelamente a un sentir emancipatorio de toda tradición a través de la producción y percepción de la obra de arte vanguardista, siendo importante referir las especificidades del proceso experimentado en Latinoamérica y su contraste con lo que se gestó primeramente en las potencias del orden económico-social capitalista. Dicha discusión, además de generar un marco sobre un contexto creativo, enriquecerá el entendimiento sobre las posibilidades textuales de *Los sueños de Caín* y cuál es su alcance en términos de una innovación.

En primera instancia, se cree conveniente, a la hora de caracterizar los conceptos de la modernidad, lo moderno y la modernización, partir ahondando en este último con la finalidad de situarse en los procesos contextuales de producción. Es decir, de forma breve y general, dar cuenta de un panorama que explique el sentir moderno y su expresión cultural e intelectual en base a los factores y acontecimientos históricos que posibilitaron su gestación. De manera bastante consensuada, es posible identificar el embrión –en consonancia con el cuerpo orgánico que se especificará más adelante– de la era moderna a partir del estallido de la revolución industrial, momento en el cual se transmitirá a nivel universal una sensibilidad errática, y a su vez, desgarrada y pesimista de un presente que fluctúa y se moldea según principios dialécticos de creación y destrucción inmediata. La evolución de los medios de producción mediante la masificación y aceleración industrial, la que, cabe mencionar, antecede a la primera guerra mundial por más de un siglo, es determinante a la hora de entender al individuo moderno caracterizado por su contradicción consigo mismo, con su historia y con su entorno cada vez más inestable y dinámico. Como ya se irá matizando a lo largo del trabajo expuesto, “este valor nuevo atribuido a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente immaculado y estable” (Habermas 133).

¹⁶ No se confunda el uso que aquí se hace sobre lo simbólico con la tendencia artística del simbolismo. A lo largo de la tesina, lo simbólico refiere a un desplazo metafórico del significado, fijándose de acuerdo a una tradición que lo ha establecido de esa manera. Por ejemplo, la figura del perro, elemento importantísimo en la obra massisiana, se concibe simbólicamente con el tránsito de la vida a la muerte, tal y como lo han establecido culturas como la egipcia (Anubis) y griega (Cancerbero).

La explosión de la industria y, con esto, la expansión sin fin de una urbanidad que se sustenta de la explotación de los recursos naturales, generando, en términos bajtinianos¹⁷, un exterminio definitivo, a raíz de las transformaciones demográficas, de cualquier residuo del orden organizativo y simbólico de tipo agrario, se condecirá con un individuo que no logrará identificar un presente consistente y estable, pero, que a su vez y a partir del sentir legado de las grandes revoluciones sociales de a fines del siglo XVIII, se aprehenderá en contraste a un pasado del cual buscará emanciparse: la ruptura con la tradición –y particularmente con el logocentrismo, quizá la más relevante de las herencias– será posible a través de un conjunto de sujetos más inmiscuidos con su individualidad, la cual está marcada por el pesimismo y un rechazo a un modo de vida al que éstos ya no reconocen. Incluso el signo lingüístico será comprendido, desde el formalismo ruso, a través de su “carga semántica heredada”, pero no será sino hasta la emergencia de las primeras manifestaciones vanguardistas en donde toda referencialidad sea superada¹⁸. Es importante, de todas formas, reconocer en el formalismo ruso una pretensión por superar la carga violenta en el signo, aspirando más bien a una “imagen fonética transracional”¹⁹ (Williams 92-93).

¹⁷ Véase Bajtín, Mijail. “Introducción: Planteamiento del Problema”. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 2007

¹⁸ Existe una extensa discusión que se interroga sobre la posibilidad de generar una producción ajena a una referencialidad. ¿De qué forma es eventual la liberación del significante con su significado? O, incluso más allá, ¿es posible presentar una escritura, es decir, una concatenación de signos ajenos a su correspondencia fonética al modo de “letra A sonando como A”?

Roland Barthes, por ejemplo, en *El grado cero de la escritura*, busca dar desarrollo a, precisamente, esta problemática. En este caso, el grado cero implica el encuentro con una producción que nos sitúa en un abismo; es el desencuentro del signo, la no correspondencia entre la asignación de significado en el significante, configurándose como una escritura que tiende al suicidio, tal como establecerá el francés entorno a la poética de Mallarmé, cuestión que presenta su causa en una conciencia desdichada consigo misma, con una memoria que incluso ha socavado en una biología. Es en este momento, dice Barthes, que el primer gesto vendrá dado desde un compromiso con la forma, única dimensión en la que puede lograrse una efectividad, creando de esta manera, “una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena” (77). Mahfud Massís, por su parte, a pesar de comprometerse con la forma textualista y, a través de ella, establecer una distancia con la tradición, no llegará tan lejos.

¹⁹ Raymond Williams afirma que “[p]odemos continuar, entonces, y ver la “resurrección” o “emancipación” formalista de la palabra como una secularización, una demistificación de la “palabra poética” de los simbolistas. Lo que se proponía, en cambio, seguía siendo un “lenguaje literario” específico, pero ahora definido en término de la palabra como material fonético empírico. Sin embargo, no se rechazaba simplemente la carga ideológica específica de la “palabra poética” simbolista sino, en la mayor medida posible, cualquiera de sus cargas semánticas consagradas, o todas ellas: con lo que la palabra poética no era entonces una mera unidad gramatical sino algo al alcance en lo que llegó a llamarse “imagen sonora transracional” ” (92-93).

Desde un punto de vista ideológico, la modernidad se vincula con la hegemonía de la burguesía que logra desplazar la aristocracia monárquica, en donde, a la par de los avances científicos y tecnológicos, como ya se ha establecido, se genera una nueva visión de mundo –en su sentido sociológico– intrínseco a una consolidación como sociedad industrial-capitalista, siendo precisamente este proceso lo que se entiende por *modernización*.

La instalación de un estado burgués es el hito que marca un antes y un después al incorporar al individuo en una crisis en cuanto a su posición con el mundo, generándose una autoconciencia, una reflexión de sí mismo, con la que ya no se hallará cobijado por un gran Otro, tal como había sucedido en los estadios anteriores de la cultura. La filosofía y la cultura en general eran medios alienantes que dependían del gran Otro; en este momento, en cambio, donde el individuo gana su autonomía²⁰, la cultura alcanzará su materialidad, o sea ajena de un culto metafísico, trabajando en torno a sí mismo, develando, reconociendo y abarcando sus medios de construcción. Como establece Hegel²¹, lo suprasensible se ha retirado de la cultura, los dioses han abandonado la estatua y ésta se ha convertido en piedra. La expresión subjetiva sigue sus propias leyes y con esto nace el arte moderno. Por lo tanto, es posible consensuar que la época moderna es un período histórico universal regido por un Estado liberal que, desde su dimensión jurídica y sus aparatos de control, organiza sociedades transmitiendo un supuesto igualitarismo entre individuos. “La consecuencia de esa ruptura [con el teocentrismo] de la escena representativa [o, si se quiere, el arte], es el «eclipse de la distancia» entre la obra y el espectador, o sea la desaparición de la contemplación estética y de la interpretación razonada en beneficio de la “sensación, la simultaneidad, la inmediatez y el impacto” que son los grandes valores del modernismo” (Lipovetsky 97).

Pero dicha ruptura, que nos señala Lipovetsky, no se aplica tan sólo a la autonomía que consigue el individuo respecto a una tradición teocéntrica; se refiere esencialmente con toda tradición, tanto social como cultural, con la que el sujeto pueda contrastar su presente.

²⁰ Que el lector de este ensayo no se deje engañar. Si bien existe una abolición de una dominación, en términos ideológicos, monárquica-cristiana, el sistema hegemónico es reemplazado por el Estado que, de forma igualmente violenta y alienante, se sobrepondrá a todo individuo y conocimiento a través del que éste ingenuamente pueda desenvolverse. Dios verdaderamente nunca murió, tan sólo se transfiguró en la Trituradora Estatal. Cabe mencionar además que todo lo dicho se ajusta a una trayectoria eurocentrista, de ninguna forma lo expuesto se comprende desde una universalidad.

²¹ “Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe [...]” (435)

Si se realiza un rastreo de “lo moderno”, el término procede del siglo V cuando es aplicado inéditamente por los cristianos que logran una hegemonía por sobre la roma pagana, aprehendiéndose aquellos a partir de un *nuevo* presente que se visualiza a sí mismo en relación a su pasado inmediato de orden romano-pagano, dando comienzo a una dicotomía “antiguos/modernos” y “clásicos/modernos” (Habermas 131). De esta forma, el concepto comienza a ser utilizado definitivamente para categorizar cualquier época que sienta una superación de su momento presente respecto a una tradición. La gran diferencia, entre esa paulatina renovación de lo moderno con el espíritu que se consagra desde los románticos, viene, como se ha venido diciendo, junto a un desapego con una determinación del destino. Por otra parte, buscando no caer en confusiones, el sentimiento moderno actual, definido, para su distinción particular, como contemporáneo, es decir, según una consagración de un capitalismo que se mantiene vigente a causa de la constante auto-renovación hedonista-individual, se diferencia de cualquier otra época, auto considerada moderna, mediante una colectividad que se piensa a sí misma como la culminación de una historia.

Por su parte, en el caso de Latinoamérica, la modernización se reproduce de manera particular, siendo un tránsito acelerado hacia la incorporación a un sistema económico mundial (específicamente occidental) que busca sobreponerse en una lógica de dominación al resto de los mecanismos económicos buscando una universalidad ideológica. Dentro de este contexto temporal geográfico particular, surgirá la propuesta estético-ideológica consecuentemente catalogada *modernismo*, el cual vendría a ser “el proceso de articulación de la vida intelectual y cultural [latinoamericana] al mundo de la sociedad industrial europeo-occidental” (Osorio XII), en el cual, debido a la violenta imposición homogeneizante de la vida capitalista por sobre las manifestaciones identitarias, se originará una sensibilidad apegada a una situación de desajuste con las aceleradas transformaciones de todo orden vital. Esto se traducirá en una desilusión respecto a cualquier promesa de estabilidad, siempre dictada por un supuesto bienestar económico según la proyección utópica-capitalista que nunca llega²², y, por otro lado, en base a la estabilidad positivista que, desde su funcionamiento logocentrista y universalista, explica cualquier fenómeno gracias a los

²² Piénsese, por ejemplo, en la película *Der siebente Kontinent (El séptimo continente)* de Michael Haneke, donde una familia prototípica de la globalización contemporánea, acongojada por la rutina que deambula entre el trabajo y la familia, aspira a la promesa publicitaria del paraíso, ese no-lugar, que no puede ser alcanzado.

instrumentos que ellos mismos, los positivistas, inventan. La escritura, o aún más específicamente el estilo del modernismo, tanto latinoamericano como occidental, se concentrará como protesta a este lineamiento racional y unidimensional. Pero, visto desde otra perspectiva, el modernismo, poética, dice Rama, que asienta posibilidades reales de una emancipación identitaria, resulta debido a una confianza en el sujeto que

“acarrea la acción de los dos grandes demonios del arte moderno, originalidad y novedad, que en el fondo no son sino uno solo. Mediante ellos se puede expresar, desde una interioridad exasperada, el nuevo mundo surgido. La imposición del liberalismo muestra tal absolutismo que desintegra todo cuerpo doctrinal procedente del pasado que se le oponga, desintegrando la noción misma de movimiento colectivo, unitario, aglutinante de hombre[...]

Cuando [Rubén] Darío ingresa a la literatura, el liberalismo se ha impuesto en tierras americanas y su funcionamiento en el plano literario establece esta única ley de oro: “Sé tu mismo”. Si esa es la clave del sistema, y si éste no ha dejado de regir la historia de las sociedades latinoamericanas hasta nuestros días, no debe sorprendernos la permanencia de la lección dariana. Pero ella no sólo estará en el afán terco de la originalidad, sino en las formas literarias que entran en una vertiginosa elaboración personal. Aunque la multiplicidad será, por lo mismo, la norma, habrá formas del pasado que se disolverán, y que si posteriormente reaparecen, es muy cambiadas”. (15-17).

Lo establecido por Rama destaca el afianzamiento de una expresión que ya no resultará de una subordinación colonial, sino más bien de una relación sujeta a una propuesta y apropiación; de una asignación y una relectura de tal asignación. En Latinoamérica, junto al movimiento modernista impulsado por Darío, se produciría un alejamiento definitivo en la actividad literaria del modelo tradicional, impuesto por una historiografía occidental. Distancia en base a un conocimiento, por parte del individuo, de las formas modélicas de operar en cada una de las dimensiones dispuestas en la obra, para luego recrearlas según las pretensiones que aguarda el individuo en tanto entidad identificada con sus propias condiciones políticas y sociales.

Dicho lo anterior, y mediante los avances tecnológicos e industriales, gracias a los cuales la obra intelectual y cultural masifica su producción y se convierte en objeto accesible para las masas, se generará un cambio en la forma en que se percibe cualquier expresión

artística²³. La reproducción técnica “no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos”, los cuales estarán desde este momento exentos de “su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”, del aquí y el ahora –su dimensión más auténtica–, de su aura (Benjamin, *La obra* 20). La técnica moderna otorga una experiencia simultánea entre miles de destinatarios que pueden estar separados por miles de kilómetros. La extinción del aura, que implica el fin del arte, tal y como se entendía hasta ese momento, significará el asentamiento del valor exhibitivo que, por su parte, implicará la pérdida de toda ritualidad.

El sujeto moderno, quien está tan acostumbrado a una visualidad²⁴ inculcada y que no capta los medios materiales del objeto, se ve tensionado con la nueva obra de arte²⁵, particularmente con el cine –y un cine en específico: el cine de autor–, situándolo en la materialidad de la obra, la cual es en sí un efecto, un montaje, que logra desplegar, desde su exposición, las formas de su producción. He ahí la valoración de Benjamin por la reproductibilidad, tratando a la obra artística en relación con el tiempo. En algún momento de la historia artística, la obra se orientaba a su autenticidad, su condición aurática del aquí y el ahora, vinculándose el arte–antes del supuesto triunfo de su autonomía– a una teología, a lo sagrado, a fin de cuentas a un valor cultural. Piénsese en el Renacimiento: la obra artística era depósito de un modelo humano, se recepcionaba de acuerdo a una teleología a la que el ser humano debía aspirar. Pero desde el triunfo de la autonomía subjetiva junto al traspaso a una época moderna, la copia deshecha toda experimentación irrepetible e irreproducible con la obra, siendo la emergencia de la fotografía y, por sobre todo, el cine la cúspide de este proceso que desdibuja las consideraciones depositadas en la obra como una verdad y un origen.

Los sueños de Caín, al contrario de la obra cultural, no busca imponerse como muestra modélica de un saber-hacer o, aún más distante, de un arquetipo humano. Es sabido que la

²³ Ver Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1986.

²⁴ Visualidad como metonimia de comprensión y sinécdoque de la sensibilidad en general.

²⁵ Entiéndase contemporánea a Benjamin.

tradicón es moldeable y susceptible a la apropiación constante de nuevos modos de escritura, pero Massís junto a *Los sueños de Caín* se han mantenido desconocidos a un público masivo de lectores. ¿Por qué se genera esta exclusión a un nivel enciclopédico, o sea respecto a un bagaje de lecturas por parte del público-lector que, en primera instancia, es determinado por un mercado? En definitiva, ¿por qué esta obra resulta desconocida e inaccesible para el lector y la librería?

Para poder contestar progresivamente esta interrogante, se considera, como primera tentativa, que la escritura “cainita” es tremendamente incómoda para una expectativa de lectura que comienza por una ilusión genérica sobre “qué es lo narrativo”, la cual se manifiesta según patrones que establecen “qué es la literatura” y “cuál es la literatura que se quiere leer”. Pero, más allá de una ley kafkiana, desconocida e inaccesible, ¿no es sino la institución literaria quien establece a la literatura como una disciplina en sus modos de producción y recepción? Y es que considerar a la literatura bajo ciertos patrones o leyes²⁶ es el comienzo del develamiento de un poder. Correspondido con el tutor, quien fija y ordena una planta, desviando a la vez su crecimiento natural, es la institución literaria tutora de las formas de rehacer literatura en tanto agente hegemónico. El género, el cual nace de acuerdo a su correspondiente clasificación, no es más que la evidencia de un orden del discurso que, no bien lo fija, sistematiza y reproduce a través de la crítica literaria, se instala como un engranaje más del constructor por antonomasia de *la obra literaria: la academia*²⁷. Y esta supone ser “el lugar del diálogo”, pero, más bien al contrario, aquí se define como lugar de encierro al ser responsable de una norma. A su vez, la academia y la crítica literaria son lugares de fosilización²⁸ en tanto éstas sacralizan la literatura en términos de canon. Lo

²⁶ Remítase a su origen epistemológico *lex*, el cual es compartido por aquello *legítimo* y *legible*. Resulta conveniente considerar esta familia léxica, ya que es precisamente la legalidad académica quien sostiene la perduración, sumatoria o censura de obras literarias en términos de legitimidad. Asimismo, y como se ha ido mencionando hasta este punto, las posibilidades de lecturas que, de acuerdo a la enciclopedia del lector, determinarán la legibilidad del texto.

²⁷ Leopoldo María Panero insiste en este punto: “Poco o nada de mi experiencia te interesa: quieres saber tan sólo de esa ficción que se creó por intermedio de otro, esa entidad, llamada “autor” que te sirve para digerirme, esa imaginación pobre (“Leopoldo María Panero”) que ahora devoran unos perros. [...] Digamos que ese golem nació hace unos años, con motivo de una ficción más amplia aún y más burda, que llamóse “generación” [...]” (Panero, *Antología* 7).

²⁸ Como *fosilización* se alude al cambio de un organismo que termina por ser inmortalizado, enraizado por una fuerza hegemónica.

contra-canónico, por su parte, vendrá a ser contendiente del canon, aspirantes a una contra-hegemonía, pero, tarde o temprano, neutralizada por la institucionalización o, como aquí se la ha identificado, por la academia junto a sus dispositivos críticos.

Teniéndose en cuenta este último punto, la lectura de *Los sueños de Caín* es incómoda porque precisamente ésta se dispuso, por parte de una conciencia escritural, para confrontar una expectativa tradicional de lectura, estableciéndose como texto contra-canónico y pretendiente de la perturbación en el momento de recepción. Desde el prefacio, el cual se analizará más adelante por conveniencia argumental, y el primer cuento “El desesperado”, hay muestras de una distancia con un tipo de escritura convencional o, al menos, legible y fácilmente accesible. Y parte de la importancia que en este trabajo se le atribuye a este texto es que, tal y como lo categoriza Benjamin, tiende siempre a retornar a sus modos de escritura, o sea a la textualidad que se refiere a sí misma. Es precisamente en este eje, el cariz textual de *Caín*, donde el montaje resulta ser un recurso fundamental. Y no tan sólo por proponer un estilo atractivo en términos contra-canónicos, sino que también debido a la distancia en su recepción, posibilitando una crítica independiente, tanto de una obra artística como de una experiencia mundana.

En este sentido, la reproductibilidad técnica resulta indispensable, puesto que implica una relación distinta con el mundo. Ésta, permitiendo una experimentación cercana con el ensamblaje productivo, junto a una inédita accesibilidad constante para las masas, logrará transformar toda comprensión del entorno sensible. Desde su exposición, accesible para cualquier espectador, la técnica deviene en la transformación de los modos de existencia a tal punto de producir al sujeto, determinándolo. De esta manera, se genera una naturaleza desfondada, mutable y artificial, lo cual implica la pérdida por la apropiación de un origen, no valiendo ni siquiera la pena preguntarse por aquel origen. La acción fascista, por el contrario, busca el cierre a una significación, emergiendo el valor cultural y realizándose la cúspide de una dominación absolutista. Benjamin establecerá que el valor cultural cambia a uno de tipo fetichista, considerándose al capitalismo como una religión en la que ya no habría una posibilidad de redención, sino que se estaría en un devenir culposo que apunta al pago – y cuando se paga la deuda, el valor fetichista se desplaza a otro objeto que comienza a ser

deseado-. En términos receptivos de la obra artística, es tremendamente importante la categoría de “goce estético”, siendo éste el momento en que se realiza una experimentación sensible sin tomar distancia para concebir una apreciación y, por lo tanto, una crítica respecto al ensamblaje por el cual se constituyó el objeto. El yo se ve inmerso en su experiencia estética tal y como millones de alemanes, dice el filósofo marxista, se agrupaban para escuchar y vanagloriar al Führer junto a su imagen inmensa, absoluta.

De todas formas, a Benjamin es necesario extrapolarlo a partir de una consideración marxista: la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es importante al invitar al receptor a un encuentro con sus medios de construcción, con sus formas de montaje, haciendo evidente lo que se ha querido disimular históricamente. Es, precisamente desde ese encuentro, el lugar donde se debe comenzar a aspirar a una transformación revolucionaria. En el caso de *Los sueños de Caín*, el uso del montaje será sistemático y reiterativo; experimental, pero meticuloso, habiendo una escritura que, como un juego, realiza una propuesta de ficción que deambula entre reglas y libertades, generándose una “permanente tensión entre control (planificación) y descontrol [...]”. El experimentalismo estético es un “descontrol planificado”, una suerte de juego sui generis cuyos productos tienen potencial de ruptura estética” (Manzi 65). Aquella ruptura, revolucionaria en sí misma, no se genera tan sólo a niveles estéticos o extrapolándolo a una consideración social, sino que también sobre los cimientos epistemológicos que se han ido reproduciendo bajo una comodidad —que, por su parte, se debió a un acostumbramiento que resultó de la estandarización de los modos de escritura y lectura—. En contraposición, la narrativa de Massís, y la incomodidad que genera, pretende llevar a su lector a un límite.

En este punto, dejando momentáneamente en suspenso el alcance disruptivo en *Los sueños de Caín*, es importante concluir la distinción, fundamental, por cierto, entre lo moderno, el modernismo y la modernización. Siendo todos ellos productos de una crisis, resulta tremendamente problemático definir un comienzo de la época moderna, la cual desde su dimensión cultural y canónica generalmente se establece con la poética baudelariana. Como acontecimiento histórico, puede considerarse a la primera guerra mundial instancia en la que se fije un asentamiento definitivo de la época moderna (o, si se quiere, tal y como menciona Osorio, traspaso a una época contemporánea) junto, por supuesto, a un

generalizado sentirse moderno: una de las características, como ya se venía diciendo, con el que se define a este sujeto, tiene que ver con olvidarse de quien se es y a qué uno pertenece, “deseando desesperadamente algo a que asirse” y logrando tan sólo ver fantasmas que si bien sorprenden, en cuanto uno trata de alcanzarlos, desaparecen (Berman 4)²⁹. Por lo tanto, la vuelta a sí mismo, a su sensibilidad, vendría a ser la única vía para sostenerse con una cierta compostura. En este sentido, tal y como recalca Lipovetsky, la época moderna, orientada por las democracias capitalistas, se establecerá según una negación de la Tradición en pos de un hedonismo que fragmenta al capital como cuerpo orgánico (85). Este, en búsqueda de llegar a la mayor cantidad de consumidores, cubrirá y absorberá cualquier tendencia e, incluso, resistencia ideológica, correspondiéndose al propósito de la vanguardia y su inmediato relevo.

El tránsito de una modernidad comprendida orgánicamente a una de tipo inorgánica debe ser prevista desde el traspaso de una escritura propiamente simbólica a una de tipo alegórica. A comienzos del modernismo con Darío, en consonancia a la escritura romántica, se recurrirá al símbolo en pos de una negación a la hegemonía teocéntrica, estableciéndose como una comprensión que apunta al pasado más remoto, aquel en donde la racionalidad aún no había contaminado el pensar humano y sus manifestaciones, cuando la arbitrariedad de la relación signo-objeto aún no estaba impuesta por los pensadores del lenguaje³⁰. Los románticos, en un afán por retornar a dicho espacio, elaboraron un sistema valórico-estético propio –y, con éste, una comprensión de orden religiosa también, por cierto– que apunta a una totalidad³¹, a

²⁹ Esta situación desencadenará convicciones profundamente fehacientes –apostólicas, si se quiere– que permitirán este *aferrarse a algo*, que menciona Berman. Tal y como creen actualmente los testigos de jehová, a partir de la aparición de los cuatro jinetes del apocalipsis (guerra, muerte y hambre precedidos por el jinete blanco crístico), la primera guerra mundial fue el hito en donde se perpetúe la crisis apocalíptica y la decadencia sintomática en las percepciones y en el cuerpo de las personas, siendo este momento crucial para las aspiraciones de salvación. No muy distantes fueron los agentes de la utopía, inspirados de la revolución bolchevique, que, de igual manera apostólica proyectada a una redención, se asieron a la idea de una liberación. De cualquier forma, es comprensible. En la obra poética de Massís, precisamente, se presenta una conciencia desdichada, náufraga en tanto que no logra encontrar cobijo en ningún lado, partiendo por la tradición en la que se conformó inicialmente. Su obra será evidencia de un dolor existencial que sufre el autor junto al padecimiento del exiliado y de la experiencia de la muerte en vida.

³⁰ Como pensadores del lenguaje, se hace alusión a la normalización lingüística, pero asimismo a los establecimientos semióticos en el lenguaje, los cuales en ningún caso estuvieron desprovistos de una asignación inocente. Todo signo está asignado bajo lógicas de poder.

³¹ Buscando una mayor precisión, los románticos aquí aludidos refieren particularmente al círculo de Jena. Para mayor información sobre este movimiento y la discusión entre símbolo y alegoría, véase Lacoue-

aquel lugar común verdadero y al significado mismo, que se traducirá en una embriaguez de los sentidos, en ese estado transracional al que apunta Williams. “El sustrato idealista del simbolismo era la creencia de que a la realidad transmitida por lo sentidos [...] debía atribuírsele la revelación de un universo espiritual. [...] expresar la correspondencia [...], en el cual “la palabra poética” deviene un símbolo verbal, material en su encarnación y metafísico en su revelación de una realidad espiritual a la vez que sensual. [...Serán, en última instancia,] las “formas internas” distintivas de las lenguas, que se corresponden con la vida interna de los hablantes...” (Williams 46). Pero, como bien apunta el teórico británico, el símbolo, en su proeza por dar cuenta de una naturaleza humana exenta de imposiciones legadas, fracasa al transmitir la palabra a través de una correspondencia con una carga semántica heredada. Como en un comienzo teorizaron los formalistas, las vanguardias por su parte lograrán resquebrajar al símbolo heredado-tradicional, mediante una intencional supresión del sema referencial. La palabra será trabajada y transmitida a partir de dos dimensiones que están en una estrecha relación dicotómica: su “unidad gramatical” con, paralelamente, su alcance “transracional” (47). La primera categoría refiere a mecanismos literarios conscientes desde los cuales el autor dispone cada unidad lingüística para conformar su obra, pero, a su vez, tales mecanismos serán producidos con una fuerte carga ideológica que apunta a la no referencialidad³².

Como bien menciona Peter Burger, la diferencia de una obra orgánica de una inorgánica se da en cuanto a la unicidad de las partes, desde cada una de sus particularidades, con su totalidad. En el caso de las de tipo simbólica, la relación entre la parte con el todo no tendría mediación por parte del receptor, mientras que en las de tipo alegóricas efectiva e intencionalmente sí, sin embargo –cuestión fundamental y como reconoce el teórico alemán– hasta la obra más fragmentaria en última instancia contempla en su recepción una unicidad

Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editoria, 2012.

³² “Pues en esta comprensión de “la palabra” hay ya una dicotomía subyacente. Ya sea como “unidad gramatical” o como “imagen sonora transracional”, se la puede proyectar en dos direcciones muy diferentes: por un lado, hacia la composición activa, en la cual estas unidades se disponen y combinan, mediante estrategias o dispositivos literarios conscientes, en obras; o bien, por el otro, dejarse guiar ideológicamente por lo “transracional” hacia procedimientos muy parecidos a los tratamientos tradicionales de la “inspiración”, en que el acto creativo ocurre más allá del “yo corriente”, y se aprovechan energías más sustanciales y originales”. Revísese Williams, Raymond. “El lenguaje y la vanguardia”. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1997. pp 98-101.

de la que asirse, tan sólo que no a partir de una correspondencia entre la particularidad con la totalidad (112). Para que el mecanismo interno de la obra vanguardista, inorgánica –es decir, como artefacto y mediación de la subjetividad en tanto es obra abierta en su exhibición y recepción–, consiga una coherencia por parte del destinatario, deberá ser apreciada en su carácter alegórico que, a diferencia del símbolo que concentra significado, desplaza el sentido, siendo el montaje el procedimiento para conectar cada parte del cuerpo mutilado y así generar un sentido que en ningún caso agotará al texto.

Por lo tanto, la alegoría y el montaje se situarán en relación intrínseca, siendo el segundo una construcción que al receptor le es necesaria a la hora de enfrentarse a un texto fragmentario, en donde, como se ha ido insinuando, Benjamin equipará dicho procedimiento receptivo con el trabajo quirúrgico que se adentra a su paciente operativamente, siendo el artista autorial, por su parte, asimilado con el mago que dispone la palabra a voluntad propia (Benjamin, *La obra* 43). Se recurrirá al montaje para lograr construir un sentido que, a su vez y ya desde su primera disposición alegórica, provocará melancolía en el cirujano, entendiendo que la obra vanguardista tiene como principal propósito deslegitimar cualquier distancia entre la composición, su materialidad y significado, con la praxis vital-cotidiana. Pero a través de la obra alegórica-vanguardista, que se comprende como representación de la realidad más próxima, y en cuanto a uno de sus fragmentos que ha sido desvinculado y aislado de su totalidad, el sujeto realizará una proyección hacia su misma cotidianidad viendo cómo su organicidad no posee sustento, dejando escapar la unidad vital al sin sentido. Con la alegoría “en un inmediato análisis de las técnicas artísticas veremos que tal afirmación[, sobre cualquier afirmación entusiasta] es desgarrada, que es una expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos” (Burger 135). Los tiempos de la reproductibilidad técnica, en consecuencia, son ambivalentes en tanto que posibilitan un encuentro cercano con el método de construcción de un objeto, pero, y a su vez, dan conciencia al sujeto del poco, sino inexistente, sustento que éste posee en el mundo, situándolo en un sentir in-soportable.

Llegado a este punto, por fin y en definitiva, el por qué resulta importante leer a Mahfud Massís y qué es lo que lo mantiene fuera del museo³³ es una cuestión que merece ser tratada. Para ahondar en ello, se pensará a *Los sueños de Caín* como un despliegue escritural de estilo híbrido, el cual tiende al reconocimiento de sus técnicas de construcción y medios de ensamblaje. Ahora bien, para conveniencia del lector y el desarrollo de esta tentativa, resulta fundamental desentrañar esta interrogante: ¿qué implica una exposición que nos acerca a su posible actividad productiva-escritural? En otras palabras, ¿es posible, a partir de un trabajo receptivo, dar cuenta de trazos, huellas e inscripciones propias del momento de escritura, generando, de esta manera, un diálogo productivo-receptivo?, ¿qué es el estilo y con qué se compromete al definirlo de acuerdo a una hibridación? En segunda instancia, ¿qué elementos textuales –entendiendo la textualidad por fuera a un discurso– guían en este seguimiento del trazo escritural y que a su vez demuestran un esfuerzo especular? En un primer momento, se buscará establecer cómo se entenderá estilo e hibridación, para proseguir con su aplicación al texto-objeto de este trabajo.

Se entiende el estilo como una instancia o situación en el que existe una traducción, y con este una producción creativa, de una experimentación sensible por parte de un sujeto en un espacio y un tiempo determinado. Retórnese a su etimología *estilum*. Es el estilete que punza la tablilla para producir inscripciones, el momento posterior a una experiencia que merece ser testificada en la tablilla, existiendo de esta manera una transformación de una sensibilidad a la transcripción del signo lingüístico. Entre la experiencia y la traducción, que luego se materializa en la producción creativa, hay un sujeto en suspenso que devendrá en autor o, más bien, en escritor. Pero es necesario ser recitado: si bien la experiencia puede ser considerada en torno a una subjetividad y una sensibilidad, toda posterior traducción de ésta se enmarcará en una tradición. Sea por similitud con otros estilos o, incluso mucho antes que el estilo, por correspondencia con una historia lingüística que lo determina³⁴.

³³ En este caso, la *museificación* es análoga a la conformación de una enciclopedia. Refiere a la instancia en la que, en un esfuerzo de preservación de una obra de arte, se realiza una discriminación sobre qué obras son depósitos y representativas de una visión de cultura y, por otro lado, desde su no consideración, qué obras no lo son.

³⁴ La vuelta a un grado cero, concepto propuesto por Roland Barthes, sea este el momento de suspensión, implica el encuentro con una producción que nos sitúa en un abismo; es el desencuentro del signo, la incorrespondencia entre la asignación de significado en el significante, configurándose como una escritura

Lo híbrido debe ser abarcado en su faz grotesca³⁵: por un lado, puede comprenderse lisa y llanamente como mixtura, pero, por otro lado, la hibridación, pensándose a partir de su étimo, supone un exceso, es decir, una desmesura a un equilibrio convencional. Pero ambas consideraciones remiten finalmente a lo mismo. La mixtura, como la confusión de dos o más elementos, provoca un exceso desde el punto de vista de un conservadurismo que apunta hacia la distinción y singularidad de las cosas, además de su carácter armónico. La desmesura, como fenómeno contra-conservador y, en ese sentido, provocador, se presenta en la escritura massisiana tanto desde su propuesta temática –los tópicos a los que éste retorna constantemente en varios de sus cuentos– como por su forma, o sea, como se venía mencionando, por su disposición textual. Existe, por lo tanto, una correspondencia entre lo dicho en el texto y su modo de enunciación. Este *ir más allá*, la hibridación en tanto exceso, lo entenderé como mixtura de dos o más elementos que provoque el quiebre de un orden natural, provocando así el develamiento de un establecimiento opresivo que se sobrepuso hegemonícamente a otros entendimientos de la realidad, abogando por la distinción purista de y entre las singularidades de las cosas. La valoración por la hibridación, en definitiva, se

que tiende al suicidio como establecerá el francés entorno a la poética de Mallarmé, cuestión que presenta su causa en una conciencia desdichada consigo misma, con una memoria que incluso ha socavado en una biología. Es en este momento, dice Barthes, que el primer gesto vendrá dado desde un compromiso con la forma, única dimensión en la que puede lograrse una efectividad, creando de esta manera, “una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena” (77).

³⁵ Dice Kayser que, ya desde el Renacimiento, lo grotesco “no sólo significaba un sereno mundo de combinación lúdica y despreocupada fantasía, sino que al mismo tiempo hacía referencia al carácter opresivo y siniestro de un ámbito en el que los órdenes de nuestra realidad se encontraban abolidos y con ellos la clara diferenciación entre los diferentes campos y reinos: el de las herramientas humanas, el reino vegetal, el animal, el mundo de los hombres, las leyes estáticas, la simetría y el orden de las proporciones naturales” (33). Contrario a la distinción y pureza de cada campo semántico, “[...] lo monstruoso, surgido precisamente de la confusión de dominios distintos, así como de lo desordenado y desproporcionado, se reconoce como el rasgo distintivo de lo grotesco” (39). Esta categoría estética se presenta, por lo tanto, como abominación que mezcla diversos órdenes y que, bajo la mirada de un conservadurismo conceptual, da cuenta de una aberración. Es fundamental no desestimar la implicancia que posee esta categoría a la hora de reflexionar sobre una consideración de mundo, ya que ésta, en su alcance disruptivo con los órdenes ideológicos, “se nos presenta con la naturalidad de querer ser nuestro mundo, un mundo cuyas proporciones a su vez se han extraviado en su totalidad” (57). “El mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones...” (67), provocando un extrañamiento tal que las cosas, a las cuales tan fehacientemente comprendíamos bajo su denominación conceptual, pierden su significación tradicional, desfondándose al igual como al mundo que buscamos aprehender de forma total y unitaria.

realiza desde su monstruosidad, es decir, a partir del instante ominoso que, por efecto, da cuenta de un desajuste y, por lo tanto, de una provocación.

Gran parte de los personajes, participantes de los cuentos en *Cain*, por su parte, también son muestra de una multiplicidad que, de acuerdo a lo argumentado hasta ahora, los sitúa como no-sujetos o sujetos excedidos. Considérese el siguiente catastro de éstos:

Cuento	Personajes relevantes
“El Desesperado”	Yo-Narrador (hombre-perro, muerto-viviente); Rafael (muerto-viviente, músico, condicionado por una incertidumbre sobre su real existencia); Jerarca.
“El Traje Rojo”	Eulogio (asesino, muerto-viviente); Traje Rojo (vestimenta de Eulogio, pero es personificado y se asume independiente de quien lo usa); Mención al Jerarca.
“Una Entrevista para la Prensa”	Yo-Narrador (asesino-psicópata, esteta); tú (prensa-crítica); condesa Juliana (ángel-muerto, objeto estético).
“La Orden del Perro”	Yo-Narrador (aristócrata, escritor, de cuerpo grotesco, hombre-perro); tú-lector; General-Jerarca (máscara, flemático); Aprehensor (monstruo, hombre-perro).
“Discurso sobre el Método”	Narrador (esteta); Cadáver; Mujer-estatua; Claudio (conquistador); Ministro (Jerarca, asesino indirecto); Marta (mujer-vampiro-pájaro); tú-lector.
“El Caballero de los Sueños Hostiles”	Yo-Narrador (hombre-caballo, nómada-marginado, filósofo), Gañanes (hombres-masa).

“La Otra Vida del Doctor Lázaro”	Yo-Narrador (bibliotecólogo, cuerdo-loco); Dr. Lázaro (psiquiatra, muerto-viviente, esquizo-escritor).
“El Andrógino”	Murad (andrógino, aristócrata, marginado-misántropo, monstruo, transita momentáneamente a ser el narrador-poeta); Herodes (servidor); Yo-Narrador-onírico (voz que habla en los sueños de Murad, también toma la voz narrativa-poética).
“La Isla”	Yo-narrador (profesor de estética, perseguido por “caballeros de estopa”, cuerdo-loco); Anfibio (proxeneta, bestia).

Pero ¿cuál vendría a ser la causa de este pensar escritural que, siendo contra-hegemónico, se posiciona a partir de una confrontación de orden político?³⁶ Para responder a esta interrogante, se hará alusión al prefacio de Massís a *Los sueños de Caín*, el cual al tener registros que evidencian una elaboración posterior a la de los cuentos, puede entenderse más bien como un *postfacio* (“[...] hemos leído estas historias, (5) [...] Algunas de estas páginas fueron escritas con ánimo furioso. (6) [...] Bajo ese dramático y remoto zodiaco se escribió en parte el libro que se encuentra en vuestras manos (7) [el destacado es propio]”). Al fin y al cabo, esta serie de comentarios, por lo tanto, pertenecen a una postura o conciencia autorial que reflexiona en torno a su sentido textual y discursivo, lo cual entrega ciertas claves que le permite al lector adentrarse en un entramado hermético que vuelve a sí mismo en un acto deconstructivo. Y éste, desde el inicio, caracteriza la imposición ejercida por los críticos, quienes buscan la singularización de su objeto a tal punto de “comprobar si son machos o hembras”, determinando y ejerciendo una lectura que, desde su destinación “estadística”, implica una violencia organizativa. Massís en “Carta estética –fundamentos para una teoría del arte”, contenida en su *Obra poética*, menciona:

³⁶ ¿Es válida esta interrogante; o es que, tal y como se ha ido insinuando anteriormente, la causa siempre es establecida a posteriori, determinando el texto y, por lo tanto, siendo propuesta como efecto?

Escribo en la hora del té, que es cuando las culebras se vuelven inocuas. Entonces echo, vomitando, las entrañas. Esto ocurre, naturalmente, cada cierto número de meses; luego, observo. Recojo los filamentos oscuros, y entre un amasijo de petróleo y sangre, asoma su cabeza de estiércol y oro, el poema. Es cuando enfermo por las cosas que veo y ronco durante toda la primavera (37).

¿Es apropiada una distinción genérica, minuciosa en su clasificación, identificadora de cada uno de los elementos como productos de un *yo-digo*, considerando que el poema, dice Massís, resulta tan sólo como una abominación, pensada sí, pero nacida de lo más íntimo o, como él establece, de las entrañas expuestas (lo interior hecho exterior)? ¿No es esa intensidad, experiencia que deviene en poema, un encuentro con un límite que da cuenta de un afuera de toda identificación subjetiva? No hay organismo (unidad y correspondencia entre cada una de las partes), sino visceralidad acéfala que, luego de un acto auto-reflexivo, acontece en traducción y, con esta, organización que no hace más que dar cuenta del vacío en el cual se sostiene. Pero, paradójicamente, este encuentro con el vacío es, al mismo tiempo, el encuentro con lo más abierto, con la multiplicidad más abundante. Aquella intensidad que resultó escritura es un proceso de traducción al recalcarse la distancia entre tal intensidad y su consecuente escritura, sin embargo, si bien la distancia existe, dando cuenta del vaciamiento del fundamento en tanto que no es posible re-conocerlo, éste es el momento en que se posibilita la mayor creatividad y, con ella, el resquebrajo protuberante de una supuesta Unidad a la que abogan los pensadores del género³⁷.

En base a estas interrogantes, hay posibilidades de comprender el rechazo de Massís con una poética anclada a los fundamentos del modernismo, pues se genera, ante todo, un distanciamiento con la noción de sujeto facultado de posibilidades emancipatorias, cuestión

³⁷Panero, a propósito de las críticas que recibió traduciendo –en el sentido de la traducción señalado– al Rey Lear de Shakespeare, menciona que “[...] la policía del discurso vigila, ante todo, la conservación de un principio tan vetusto como inexacto (en efecto, el devenir a diario lo contradice), el principio de “identidad”: A=A, Lear=Lear, “un buen Panero” = un buen Panero. No hay posibilidades de mezclas, intercambios, fusiones, en ese conjunto de islas que no forma archipiélago. Lear será siempre igual a Lear. Lo contrario nos lo dice cualquier empresa crítica moderna: por no ir más lejos, y no ser “pedante”, citaré sólo el eco: toda obra está abierta a cualquier lectura, toda obra es una Grieta para la que cabe cualquier interpretación: y *sólo por ello* es posible la traducción” (Panero, *Sobre la traducción* 12-13). De acuerdo a esto y compartiendo la categoría de Panero, toda lectura, sea de una experiencia (o intensidad como ha establecido) o de un escrito, es una *per-versión* de su fuente que no se subordina a ella en una lógica de “original y (mala) copia”, sino que la explota y enriquece, equiparándose, habiendo muchas obras, contrarias a la consideración de *la* Obra.

propuesta por Rama. En el poema hay subjetividad, pero en tanto sujeto desfondado, situado en la intemperie e imposibilitado de asirse a algo comprendido como Uno. Se verá próximamente que *Los sueños de Caín* ofrece una textualidad excedida al no anclar temáticamente, en donde, además, y recurriendo a un corte episódico, hiato o vacío (entre una cosa y otra que se va relatando), exige la participación del lector. Éste, ineludiblemente, se verá estrellado a una materialidad textual que no responde a la comodidad receptiva dictaminada por un saber-leer que lee un saber-hacer tradicional.

De acuerdo a la presencia metatextual, dictaminada por el corte o ausencia de “causas y efectos”, y, por otra parte, a la distancia que se genera con la noción de organismo (de significación a nivel tanto de autor-sujeto como de obra-sujeto), en el texto narrativo de Massís se está proponiendo una discusión enfrascada con las asignaciones de autoría y, por consecuencia, de origen a la cual tan pedantemente vuelven, de manera incansable, las entidades críticas-académicas afianzadas a una lectura hermenéutica (es decir, a una búsqueda por el fundamento que revele, en este caso, la verdad o intencionalidad depositada en el texto). El texto, bajo sus atributos materiales, invita al lector a ser agente de su recreación a través del llenado de estos vacíos, ejercicio que tan sólo refleja su misma condición vacua. Es curioso que en “La otra vida del Dr. Lázaro”³⁸ se recurra tanto al corte implícito o invisibilizado, pudiendo divagar sobre múltiples cuestiones en un mismo párrafo, como al corte explícito, señalado por el espaciado entre un párrafo y otro, o, y aún más evidente, el trazo (literalmente una línea trazada) que separa la progresión narrativa (71 y 72).

En este cuento, el narrador menciona que el doctor, en un afán anti-conservador, gustaba de experimentar con individuos, llevándolos a estados psicológicos límite. Éste “[p]arecía sostener [...] que la ciencia[, partiendo por los estudios psiquiátricos,] veíase postergada por los escrúpulos de los hombres consagrados a sus altos designios” (70). Y es

³⁸ Importante es la reminiscencia que el nombre “Lázaro” provoca. Tal y como Lázaro de Betania, revivido por Jesús, el Dr. Lázaro, a través de la experimentación (correspondida con la construcción textual del cuento), evidenciará la resurrección incesante del sentido que la policía del saber busca fijar. A diferencia, por cierto, de una comprensión mesiánica, el sentido siempre estará en porvenir, nunca realmente llegando o asentándose definitivamente.

que tanto la ciencia como la escritura sujeta a las resoluciones de la crítica literaria moderna, son consagradas a partir de un estatuto y una instrumentalización-discursiva que tales “hombre consagrados” designan desde su posición dominante.

Massís, precisamente, establecerá, refiriéndose a esta policía discursiva o, también llamada, autoridad crítica, que “[s]u emoción estética deriva de su capacidad para clasificar los géneros literarios” (Massís, *Los sueños* 5), y es que extrapolar esta discusión a un nivel genérico resulta crucial. En última instancia, lo que el cuentista está mencionando en esta parte del prefacio se corresponde, tal como se verá más adelante, con una subversión, por parte de *Los sueños de Caín*, de una definición y clasificación genérico-literario. Con esto se relaciona el constante uso tropológico, inclusive hasta a la exhibición de un lenguaje poético, que desdibuja completamente la organización tradicional de un prefacio que se empeña por una claridad. La obra, objeto analizado en esta tesina, tiende a su desclasificación genérica a partir de una escritura delirante, ajena a las pretensiones sociales por una literatura inteligible o “de la claridad”.

Cuando se avanza en la lectura de cada uno de los cuentos, es prácticamente ineludible la emergencia de interrogantes como ¿qué está pasando en esta narración? O, inclusive, ¿qué es esto? ¿Qué es lo que estoy leyendo? La extravagancia en la escritura massisiana parte por la imposibilidad de reconocer, en base a un conjunto modélico –reproducido incasablemente por los programas pedagógicos–, lo que se está expresando. Esta escritura que se desvía de la lira, que se excede y se desborda del entramado convencional, no es, como se buscará evidenciar, plenamente ni una narración ni un poema, pero recibirá procedimientos estéticos de ambos, confluyéndose en algo más; en *cosa otra*, lo cual implica ser complejo para una expectativa de lectura conservadora al verse en una hibridación discursiva. Si es que se consideran los étimos respectivos, la prosa dice ser lo que “va en línea recta”, mientras que “versus” tiene múltiples sentidos como adverbio, preposición, forma verbal o nombre. En este último caso, significa primero “surco” y después “línea”, “fila” y “verso”. Al final de cada surco es preciso “girar”, “volver” como al final de cada “onda métrica”, sea rimada, blanca, suelta, etc. El étimo “vers”, -variante “vert” (vértebra, vertical, vértigo)-, presente en

“vertere” (girar, volver) y en su frecuentativo “versare” (dar vueltas), señala la idea de “movimiento” y “cambio”³⁹.

En este punto y revisándose el segundo párrafo del prefacio, ¿quién es “aquel mancebo que en un proscenio vil vió a una mujer desnuda”?, ¿qué proscenio vil?, ¿De cuál mujer se *nos* habla? Leyendo y releándose este texto, caracterizado por la indeterminación, ¿realmente hace recordar algún episodio, como asegura Massís? (8). Y se enfatiza dicha marca de primera persona plural, ya que, al igual con el “hemos” de comienzos del primer párrafo, Massís desde el prefacio ficcionaliza un lector, inmiscuyéndolo en el relato y haciéndolo testigo y partícipe de éste, cuestión que mantendrá en los cuentos posteriores. A los lectores, y probablemente al propio autor, no les hace recordar nada, o quizá sí, pero lo deslumbrante del episodio es que precisamente no posee relevancia alguna más que dar cuenta de una descentralización argumental y, a su vez, ejemplificar el carácter violento de los críticos, quienes, sin escrúpulo alguno y mediante su afán clasificador, determinan la consideración sobre el objeto hasta el engaño. “Los géneros literarios, que yo sepa, no dieron nunca nacimiento a un artista, aunque con certeza determinaron el de una casta de críticos, para quienes esas limitaciones son como las anteojeras que ideó el hombre para que el lamentable rocinante no se horrorice ante las sombras del camino...” (7).

Existiendo, a lo largo de los cuentos que conforman *Los sueños de Caín*, una serie de reflexiones en torno a esta problemática, en “Una entrevista para la prensa”, muestra por antonomasia en lo que refiere a la ficcionalización del lector-crítico, se alude a un tú que refleja a los grupos letrados que tienden a la subordinación discursiva, sea la prensa, como en este caso, o la crítica. El narrador, asesino, pero esteta, encarcelado por “deshuesar enteramente a una mujer sin apenas romper el forro” (23), es agente de lo grotesco, buscando la belleza en lo inmensamente terrible. Éste, dirigiéndose a quienes escriben en las gacetas, espacios del diario en los que se realizan críticas artísticas, no puede sino dar cuenta de su frustración debido a una incompreensión de su obra:

³⁹ Definición extraída de Etimologías de Chile (www.etimologias.dechile.net)

“Temo, sin embargo, que no habrán de comprender jamás vuestros anónimos chupatintas. Nunca conseguirán entender la verdadera naturaleza del arte, y sólo les será posible ver en todo esto a una bella y triste mujer descarozada” (28).

Posteriormente, en el último párrafo del cuento, el aprisionado, consciente de su situación y de la lectura que de ésta se realizará, solicita su abandono por quienes serán responsables de llegar con una versión a las masas. Pero no bien el narrador imperativamente da cuenta de su exigencia, éste se interroga por las posibilidades en que su soledad sea efectiva, para luego evidenciar el arribo de los agentes de poder (¿serán parte del ala psiquiátrica?) que inminentemente, en presencia o ausencia, impondrán una toma de poder: “Dejadme solo. (¿Solo?). Cuatro hombres, lentamente, –pero enteros vestidos de blanco– vienen ahora a buscarme...” (29).

La distancia que toma Massís respecto a la clausura crítica es probablemente la primera pista textual que colabora con una posible respuesta sobre el desconocimiento general de la obra massisiana. El autor incluso reconoce: “No me interesa escribir con la técnica de los que se arrastran para alcanzar las astillas del estilo; reclamo el privilegio del artista para modificar las formas literarias [...]” (7). Lo que comienza a entretenerse con el prefacio de Massís es una interrogante –o más bien una decisión– que debe responder el artista a través de su actividad particular: pertenecer o no al museo; elaborar su artificio propio de acuerdo a las pretensiones hegemónicas de un saber-hacer o resquebrajarlas en un afán innovador-revolucionario que reconozca el ejercicio autorial.

La posición de Massís es tajante, pero, con esta, hay una segunda dimensión del prefacio que conviene aludir, y son los términos “técnica” y “estilo”, como ya se apreció en la cita anterior, los que implican una reflexión sobre la escritura. En efecto, es desde este prefacio donde se encuentran las primeras claves de lectura que refieren al texto massisiano como un tejido especular que se vuelve a sí mismo para pensarse. Pero no tan sólo a partir de un retorno hacia lo que ya se produjo, sino que desde la disposición misma –construcción que el lector le atribuye a la conciencia autorial– se pueden observar evidencias que dan cuenta de un texto reflexivo que se va representando a sí mismo: existe una búsqueda de un

texto reflexivo. La dispersión ya mencionada forma parte de este juego⁴⁰, pero debe considerarse ésta como recurso y no como causa. Las causas de la textualidad son, cuestionablemente, reveladas por el autor: por una parte, una biología decaída en signo—o sea la traducción como efecto de una sensibilidad excedida—, por otra, bajo el Sol⁴¹ que evidencia un no reconocimiento de su escritura y, finalmente, de acuerdo a una actividad onírica de carácter melancólica o grotesca. La voz del prefacio establece que “[a]lgunas de estas páginas fueron escritas con ánimo furioso. Con el corazón abatido o ahogado en sangre. Otras, bajo el sol oscuro que ilumina mi condición de escritor sin concesiones; unas escasas, junto al ensueño melancólico o grotesco de situaciones abismantes. Sin embargo, una suerte de fatalidad estética les da equilibrio” (6).

La inscripción autoral, que el lector podría determinar, a un trabajo surrealista es en ciertos momentos una decisión cómoda, pues, si bien, a través de su despliegue narrativo y referencial, pueden establecerse similitudes con los procedimientos escriturales propuestos por Breton en los *Manifiestos surrealistas*, Massís poseerá sus propias particularidades, comenzando por el tono trágico que sitúa al lector en una patética, desajustándose de un surrealismo *museificado*⁴². Y cuando se apunta a una patética, que de la mano se inscribe en una tragicidad y la cual caracteriza la estética massisiana, principalmente se alude al

⁴⁰Chevalier en el *Diccionario de los símbolos* menciona que “Como la vida real pero en un marco determinado con antelación, el juego asocia las nociones de totalidad, regla y libertad. Las diversas combinaciones del juego son otros tantos modelos de la vida real, personal y social. Tiende a substituir la anarquía de las relaciones por un cierto orden, y hace pasar del estado de naturaleza al estado de cultura, de lo espontáneo a lo voluntario. Pero con respecto a las reglas, el juego permite manifestar la espontaneidad más profunda, las reacciones más personales frente a las coacciones exteriores” (610). En efecto, el juego propuesto por Massís, por lo tanto, se conforma a partir de una biología, una soledad y una tradición, deambulando entre reglas y libertades.

⁴¹ Aquí, recurriendo nuevamente al valor simbólico, se propone al sol como Dios, o sea, y estableciéndose un desplazamiento metonímico, al sol como autoridad.

⁴² El surrealismo, como tradición y movimiento artístico, abogó por un compromiso absoluto con una liberación formal. Pero desde el ingreso del urinario de Duchamp, por mencionar el ejemplo por antonomasia, a través de la puerta ancha del museo, el surrealismo es adoptado por un canon y establecido como una nueva tradición.

Como diría Theodor Adorno, el museo, aparte de ser el hogar de las musas, es también un mausoleo, el cual, en una lógica de dominación, se apropia de todo gesto que escape a la normalización que éste mismo impone, destruyendo la intención confrontativa de un arte que desde sus comienzos se presentó con tremenda sofisticación, siendo exclusivo para un público exclusivo y muy acotado. “El museo y el mausoleo no están unidos sólo por una asociación fonética. Los museos son como panteones de obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de la cultura. Los tesoros artísticos están depositados en ellos: el valor de mercado desbanca a la dicha de la contemplación” (160).

encuentro de una lectura con lo que no tiene sentido⁴³ en sí mismo. En este, lo trágico es asumir un flujo de inocencia y, de todas formas, la clasificación de *Los sueños de Caín* como obra surrealista, o de Mahfud Massís como autor surrealista, tan sólo implicaría un cierre del texto a una lectura en específico, limitando y cercando una interpretación a lo manifestado por dicho movimiento de vanguardia.

La multiplicidad es precisamente expresada desde la hibridación, y si ésta es considerada monstruosa en tanto muestra de un exceso, el primer cuento en *Los sueños de Caín*, titulado “El desesperado”, es muestra de una construcción monstruosa, excedida de protuberancias que se van sobreponiendo unas a las otras. Considérese la siguiente cita de los primeros nueve párrafos de este cuento:

De noche, a veces aúllo como un perro. Sin embargo, saludo, hago gestos como las personas, pero mis contemporáneos me han oído aullar en las tardes del invierno. Ellos sospechan que soy la sombra que se oculta en el zaguán de los hospicios y en las mansiones donde abunda la desgracia. Todos me huyen. ¡Malditos! Nadie sabe que yo aprendí a aullar en otra vida. Y no obstante, yo escribo, mi retrato aparece en los periódicos, como si fuese un hombre de este tiempo, dotado de identidad y de atributos civiles.

Sacudid una gran bolsa de cuero, y producirá un sonido semejante al graznido de ciertos pájaros que vuelan entre el lecho mío y aquel en que yace mi compañero. De su boca rept, hacia afuera, una lombriz. En mi infancia se me hizo creer que el alma de los durmientes tomaba la forma de largos gusanos, buscando los sitios en que se producen los sueños.

La lombriz oscila, colgada del paladar, saca la verde cabeza por la boca entreabierta, y se arrastra hasta llegar al piso de la habitación. Pero yo no creo en el alma. Si creyese, debiera confesar que aquella oruga babeante era el alma de Rafael, el concertista, que había viajado a pie desde Rumania.

Yo le veía ejecutar en el teatro, los dedos sobre el violín, temblorosos, casi inmóviles, pero con el ojo diabólico. Era la verdad. Rafael tocaba con los ojos, truculentos, enardecidos, espantosos,

⁴³ Sentido fundamental dado en la naturaleza. Como contendiente, la lectura del texto, bifurcado como movimiento múltiple, no va hacia una superación, sea en forma de redención o de aprehensión con la verdad, sino que se desenvuelve como mero ejercicio, vital o dionisiaco, por el valor de la vida misma.

sembrando el terror entre los circunstantes de la platea, quienes se veían obligados a abandonar el coliseo mucho antes de los acordes finales. Solamente yo permanecía en mi butaca, hasta que veía en los ojos de Rafael asomar algunas gotas de sangre. Era el instante en que descendía a la platea y comenzaba a correr por las calles. Nada veía; ignoraba a la multitud apostada en las esquinas, cruzaba las acequias y los viveros, con sus angostos pantalones de violinista y sus zapatos de raso. Tosía, entonces, durante largos meses, y yo era el encargado de salvar aquella vida furiosa.

¿Cuándo, en que instantes preparaba sus conciertos? Su violín, metido en su caja de felpa negra, dormía en las casas de pignoración, entre escamas de naftalina. Nunca –que mis ojos queden ciegos– nunca sus manos se asentaron sobre el cuello del instrumento, sino cuando los enormes cortinajes rojos se abrían para que asomase su cabeza pálida.

¿Podría pensar, en consecuencia, que el alma prodigiosa de mi amigo –no sé si excesivamente refinada o demasiado salvaje– estaba representada por una larva viscosa que lerdamente ondulaba sobre el piso?

Levanté la pierna con ira, y el taco resonó con violencia encima del maderamen. Un agua verde salpicó la muralla. Dos cuernecillos diminutos oscilaron, graciosos, en el instante de la agonía. Me volví, sonriendo, para despertarle y narrar la superstición infamante. Las fauces estaban abiertas, y unos dientes amarillos, terribles, ennegrecidos al engastarse en las encías, hallaban colgantes. Eran los dientes de un muerto. Yo he visto algunos en mi vida; unos tenían las pupilas desmesuradas, otros los cabellos erizados. Pero la muerte de Rafael residía en los dientes.

Después de esta incidencia, con seguridad me habéis oído aullar, y visto deslizarse mi sombra debajo de los puentes.

Pero no vayáis a creer, por un instante, que sean necesarios estos incidentes para que mi vida emocional se derrame, manifestándose en alaridos. En este caso, el episodio de la muerte de Rafael sólo ha interferido la línea de ascenso de un proceso que apenas podría explicar (9-12).

[El espaciado entre párrafos, buscando la identificación clara de cada uno de ellos, es propio.]

El extracto anteriormente citado ofrece la evidencia de una dispersión narrativa en la cual se desarrollan diversos planos de forma paralela, concatenados gracias a una lógica de

montaje. Pero, resulta relevante mencionarlo, el recurso del montaje aquí utilizado no funciona de acuerdo a una simultaneidad temporal entre cada uno de los planos narrados, sino a partir de la intercalación de tiempos particulares entre cada uno de ellos. Además, lo narrado o, si se quiere, los objetos narrados, cambian (a pesar que poseen una cierta imbricación que no se puede desestimar), para ir reiteradamente, sin un orden determinado, volviendo sobre cada uno de estos planos. Es así como van desarrollándose, de manera parcial y singular, pero con la condición del inminente corte con el que se pasa a un plano siguiente. He ahí la distinción que establece la diferencia temporal, sujeta a la transición interrumpida de un tiempo a otro; de un presente a un tiempo en pasado que deambula del perfecto al imperfecto. Por otra parte, a lo largo de estos nueve párrafos, se puede apreciar que, independiente al cambio temporal, que determina un corte, existe una con-fusión sobre qué es lo que se busca narrar, inclusive dentro de los mismos párrafos, al generar cambios de foco y, presentando con ello, transiciones de un asunto a otro. En el siguiente esquema, se busca precisamente generar una cierta organización que dé cuenta de la secuencia narrativa que se propone en los párrafos aludidos⁴⁴:

Plano	Tiempo	Párrafo
1. Etopeya que el narrador hace de sí mismo.	Presente	1
2. Narrador situado en una habitación, acostado junto a Rafael. Además, primera alusión al tú-lector.	Presente	2
2-3. Si bien transcurre en la misma habitación, el foco cambia a una lombriz que es equiparada con el alma.	Presente	3

⁴⁴ Como secuencia narrativa se alude más allá de la disposición que el cuento tiene, ya que refiere además al dinamismo que éste presenta, o sea, sobre cómo se va transitando interrumpidamente de una cuestión a otra a lo largo de lo narrado. Con esto, nótese la dimensión móvil, y no estática o plana, que se desarrolla textualmente.

4. Recuerdo de la performance de Rafael.	Pasado	4-5
2-3. Vuelta a la reflexión en torno a la lombriz, situada en el piso de la habitación.	Presente	6
5. Plano que escapa a cualquier representación realista. De carácter onírico y que transita intercaladamente de un pasado a un presente.	Pasado-Presente	7
2. Vuelta al segundo plano. Se apela nuevamente al lector, inmiscuyéndolo como personaje en la narración.	Presente	8-9

Una de las posibilidades de lectura de este extracto descansa en la interrelación entre cada uno de los espacios-temporales, al más puro estilo de lo que alguna vez hizo Marcel Proust⁴⁵, generándose un salto de plano en plano a través del recuerdo que se sobrepone a un presente. Pero, no existe tan sólo el traslado narrativo –resultando, paradójicamente, a través del corte– mediante una remembranza por parte del narrador, sino que también a partir de la inmersión de un plano onírico (indicado como el quinto plano). La indeterminación de si éste es el relato de un sueño propiamente tal o, de acuerdo a otra posibilidad, se trata de la

⁴⁵ Cada elemento del pasado permanece viviendo en el presente, es un tiempo simultáneo, latente, que constantemente se va sobreponiendo a las vivencias contingentes. Además, y por otra parte, el tiempo yace depositado en el espacio material. Hay instancias en los cuentos de Massís en las cuales esta memoria material es aludida, siendo curioso que, en su mayoría, esta resulte de un espacio arruinado. En “La orden del perro”, por ejemplo, el narrador, deambulando por un lugar extraño en tanto que pareciera transitar de una modernidad a uno de características medievales, describe que “[f]rente a este anfiteatro remoto, estaba la ciudad, con sus calles trazadas a escuadra, su luz enneguedora. Eran el pasado y el presente, la muerte y la vida. La vida tenía también sus gusanos, pero eran gusanos de seda que servían para cubrir sus carnes, no para devorarlas” (32). Nótese, como punto aparte, tal prosopopeya de “la Vida”, refiriéndose a ésta como cuerpo, como materia, que se viste con los agentes de la descomposición.

construcción de un espacio-tiempo que escapa a una caracterización de orden realista –lo cual efectivamente se va desarrollando a lo largo del cuento–, aporta al ser un vacío que debe ser llenado por la lectura. Pero además, implica ser el comienzo de un motivo que se desplegará en el resto de los cuentos y que es posible reconocer ya desde el título del libro, es decir, el sueño. En el segundo párrafo de este cuento es en donde, fuera de la portada del volumen, se hace alusión al sueño por primera vez en todo *Los sueños de Caín*⁴⁶.

Resulta tremendamente atractiva la equiparación de un alma-sonámbulo con un gusano, si a éste precisamente se le entiende como aquel apegado a la tierra, o sea, semilla en sí mismo de terrenidad (pero también de descomposición). En este sentido, e integrando lo establecido acerca de la confusión entre una realidad que escapa de su caracterización natural a una de tipo grotesca, la consideración de la realidad como un sueño, tópico de raigambre y prestigio reconocidos, será un elemento importante.

Esperando, en primera instancia, hacer mención de algunos cuentos más para luego ahondar en el sueño y su importancia en estos textos, es necesario, de cualquier forma, mencionar que una escritura onírica, tal y como se mencionó en un comienzo de este trabajo, es una cuestión recurrente en la poética massisiana. Lo que será necesario responder es el cómo del uso de este recurso temático, transformado en motivo, pero, además y quizá aún más relevante, el uso de este recurso estilístico.

Es curioso que en cuentos como “Una entrevista para la prensa” o “El caballero de los sueños hostiles” el recurso de la dispersión sea incluso discursivamente asumido por el narrador. En el primer caso, éste comienza el relato extendiéndose una página y media para luego reconocer que aún el cuento, según una evaluación hecha por el narrador y el lector – el “de qué se trata el cuento” –, aún no ha comenzado propiamente tal: “[...] Empero, cuanto digo, sólo indirectamente se relaciona con esta historia” (24). Incluso, la acción narrativa,

⁴⁶ Respecto al sueño, Nietzsche, en el apartado 54 de *La ciencia jovial*, titulado “La conciencia de la apariencia”, entendiendo a la construcción de realidad como sueño, afirma: “[...] de pronto desperté en medio de este sueño, pero sólo a la conciencia de que precisamente soñaba y de que *tenía* que continuar soñando, para no perecer: así como el sonámbulo tiene que continuar soñando para no despeñarse. ¡Qué es para mí ahora la “apariencia”! En verdad, no es lo opuesto a una esencia cualquiera [...]” (63).

ajena de las cavilaciones delirantes de la voz protagónica, recién dará cuenta de un desarrollo luego de tres páginas ya comenzado el cuento, volviendo reiteradamente a ser interrumpido por un comentario, lo cual relega la acción narrativa a un segundo plano. En el siguiente caso, de estos dos cuentos aludidos, la voz narrativa admite una construcción narrativa frustrada, haciéndose responsable de un relato que él mismo reconoce deliberadamente ilógico: “[...] Esta historia –que a algunos pudiera parecer descabellada– no carece, sin embargo de cierta lógica. De otro modo me sería imposible explicar cómo[...]” (60).

El sueño o *Los sueños (de Caín)*, son la instancia en que la posibilidad desbordada da cuenta de un desorden en los principios de realidad a los que tan desesperadamente se aferra el sujeto moderno-occidental. Pero, además y, por otra parte, posibilitan la puesta en abismo de la propia subjetividad. Si es que la realidad es construcción (nunca ingenua), situando al sujeto como programación (o en promesa de), la conciencia de estar soñando deviene en vértigo al, posteriormente y sonámbulo, cuestionar la realidad como ensoñación. Nietzsche, en el extracto recién citado de *La ciencia jovial*, lo reconoce: para no perecer, y a pesar de comprender a la esencia como ensoñación, es requerido seguir soñando. Inevitablemente, las lógicas del sueño han sido dispuestas para su naturalización, provocando, al menos momentáneamente, el olvido del estar-soñando, pero, tarde o temprano, el monstruo se verá encarnado y el sujeto-soñado, experimentando el extrañamiento que le produce la testificación monstruosa, dará cuenta del vacío en que se sostienen las cosas y él mismo.

Ahora, volviendo al extracto de “El desesperado” y sus modos de disposición narrativa, considerando esta progresión caracterizada por una paradójica interrupción, ¿no hay acaso una importancia crucial en el espaciado de una palabra a otra que, por su parte, remarca la distancia entre algo que se busca decir, pero que resulta imposibilitado por el comienzo de algo más? En este sentido, el silencio, subrayado por la distancia que genera en la lectura, grafica un delirio al no llevar a cabo un desarrollo lógico en términos de un discurso comunicativo, reforzándolas limitaciones de un discurso cojo. Luego de este reconocimiento, resulta provechoso el cuestionamiento sobre precisamente *qué* es lo que se imposibilita desarrollar, o sea, *qué* es lo que no se puede decir.

Si es que se lleva a cabo un análisis bajo las concepciones de superestructuras narrativas de Teun Van Dijk, expuestas en *La ciencia del texto*⁴⁷, se evidenciarán serios problemas para generar una identificación sobre cada una ellas, tanto en lo referente a los sucesos narrados como a los marcos que conforman la trama general del cuento. Tal como se mencionó con anterioridad, este cuento se desarrolla de acuerdo a un montaje que hilvana cada uno de los planos que configuran esta construcción fragmentaria, pero cada uno de estos planos, también llamados “episodios” por Van Dijk, ¿se concretizan en tanto complicaciones que concluyen con su respectiva resolución? Si se revisa el resto del cuento, la secuencialidad no tan sólo se dispone bajo una sobreposición, sino que, además, se caracteriza por una confusión entre los planos. Por ejemplo, el suceso onírico, es decir la irrupción de unos cuernecillos oscilantes luego de un agua verde salpicada en la pared, retorna en planos que, en lo que respecta lo presentado en un comienzo, se desvinculan de su contexto. El narrador menciona:

“[...] Mis célebres polémicas sobre el alma han comenzado a carecer de convicción, y en el ardor de la batalla se levantan unos cuernecillos movibles, casi graciosos, y un agua verde sepulta mi lengua en el fondo de mi boca. ¡Rafael! Anoche, probablemente entre sueños, se me apareció tocando un aria, las manos en los bolsillos, la mirada descompuesta. Su violín resonaba como nunca lo hiciera antes entre los pesados cortinajes rojos. Pero, ¿es que era el violín de Rafael, o mis lúgubres aullidos que hacían huir a los animales? Aun no he podido saberlo, y ya no tengo la seguridad de que Rafael haya existido siquiera” (12-13).

⁴⁷ Van Dijk organiza el género narrativo, aclarando que “un texto narrativo debe poseer como referentes como mínimo un suceso o una acción que cumplan con el criterio del interés. Si se convencionaliza este criterio, se obtiene una primera categoría de superestructura para los textos narrativos, la COMPLICACIÓN. [...] La] reacción a menudo podría ostentar el carácter de una ‘dilución’ de la complicación. Por eso, la categoría narrativa tradicional correspondiente es la RESOLUCIÓN. Por lo demás, una resolución puede ser tanto positiva como negativa: nuestra reacción ante otra acción u otro suceso puede tener éxito o fracasar, por lo que la narración puede acabar “bien” o “mal”. [...] Llamaremos SUCESO a este núcleo conjunto. [...] Cada SUCESO tiene lugar en una situación determinada, en un lugar determinado, a una determinada y en determinadas circunstancias. Denominaremos MARCO a la parte del texto narrativo que especifica estas circunstancias. [...] El MARCO y el SUCESO juntos forman algo que podemos llamar EPISODIO. Surge de suyo que dentro del mismo MARCO pueden darse varios sucesos. [...] Lo mismo vale para el EPISODIO: los sucesos pueden tener lugar en sitios diferentes. Esta serie de EPISODIOS se llama TRAMA del texto narrativo” (154-155).

El fragmento es atractivo, por una parte, debido a la inmersión de un plano en otro (5to en el 4to respectivamente, según la clasificación de la tabla anterior), tratándose, de esta manera, de un episodio re-trasado por otro, implicando un exceso. Pero también debido al desarrollo que se establece en torno al sueño, llegándose al punto de relativizar la propia existencia de Rafael, de la cual ni el propio narrador está seguro. Y es que, a medida en que se avanza la lectura, se evidencia la contaminación entre cada uno de los planos, coexistiendo entre sí y fracasando desde un punto de vista conservador (tanto en su dimensión estructural como en su alcance representacional). Nada de lo que leemos es posible tomarlo fehacientemente. Aún más: nada de lo que se nos dice responde a una consideración lógica del discurso. Y es que de qué modo es posible establecer un asentamiento de lectura si es que la historia es constantemente desdicha inclusive por el propio narrador: “[...] Pero yo no he podido levantar los ojos, fijos en mis zapatos. Hoy el cielo ha estado azul, casi verde. ¿Verde, he dicho? ¡Dios mío! Verde, casi azul. Verdes están mis zapatos... y aquella mancha... oscura [...]” (13). El delirio, en este caso, exceso multiforme, descansa, tal y como ya se ha visto, en la dimensión textual, pero también discursiva del cuento. Se establece, por lo tanto que, si bien pueden presentarse complicaciones, éstas en ningún caso demandarán su resolución.

Avanzando a un nuevo plano del cuento, en este caso su final⁴⁸, el narrador, con el fin de recuperar el violín de Rafael, asiste a una “casa de pignoración” provista de “[i]nterminables filas de lisiados, con la espalda llena de musgo, [que] esperaban desde la mañana” (14) (¿qué hace el violín en aquel lugar excéntrico?). Finalmente, la proeza del sujeto se ve imposibilitada debido al capricho del jerarca, quien, a través de sus guardias, expulsa al narrador del lugar. Siendo este momento del cuento el único que podría constituirse como episodio (la complicación: la visita a la casa de pignoración, junto al deseo de recuperar el violín; la resolución: la expulsión y fracaso por parte del narrador), es aun así sumamente delirante en su secuencialidad, partiendo por la instancia, dentro de toda la “trama”, en que se nos presenta. ¿Qué lugar es éste y qué hace el violín en dicho lugar?, ¿quién es este jerarca que, en un gesto terriblemente grotesco, no habla en ningún momento,

⁴⁸¿Situado en un futuro del resto de los planos? Se habla de un “hoy”, comenzando por una narración en presente que luego pasa a un pretérito perfecto (14-15).

sino tan sólo ríe? De cualquier forma, es imposible seguir una lectura bajo la expectativa de una verosimilitud en lo que se cuenta. En conjunción a esta construcción delirante, comiencese por la construcción del mismísimo protagonista, es decir, la voz del relato. ¿Quién es este personaje que se ve excedido por la concatenación de las palabras y el silencio que las distancia? Ahora, si es que se atiende al plano corporal, ¿no es éste expresión de lo heterogéneo al caracterizarse como muerto-viviente, pero, a la vez, como hombre-perro (que, simbólicamente, entre perro y muerto puede haber analogía) aullando un sinfín de desgracias? De acuerdo a esto, la hibridación cruza todas las dimensiones del cuento, desde el *cómo* al *qué* se cuenta.

Por otro lado, si es que se homologan las dimensiones escriturales en el cuento de Massís, hay posibilidades de comprender al texto como cuerpo que se percibe y se siente. El reconocimiento que la obra massisiana hace de sí misma, junto a la pretensión por des-situarse de una tradición y una crítica conservadora, puede ser entendido bajo un complejo narcisista a partir del texto reconociéndose grafía o trazo. La sublimación de una sensibilidad a un estilo, como el estilo mismo en cuanto huella en el espacio, es correlativa al estadio del espejo de Lacan, y es que el tránsito simbólico-alegórico de Massís es la conciencia reflexiva que busca separarse de la madre.

En el desarrollo del primer período de este autor, se evidencia cómo la escritura, dependiente de una madre –tradición lingüística y cultural que gestó a su asesino–, comienza a reconocerse por separado de ella. Existe un papel fundamental de la piel, el “Yo-piel” de Didier Anzieu⁴⁹, como la superficie desde donde nacen las percepciones y, por otro lado, la proyección del yo en el espejo y en el entorno que lo identifica como individuo, por un lado, pero también como superficie que ocupa un puesto en el espacio. La piel, en este caso, debe entenderse metonímicamente por tejido y, prosiguiendo la correlación, con texto. Es a través del texto que se concebirá una verdadera emancipación o, al menos, una distancia con el significado –órgano ideológico–, siendo su tejido dispuesto en el vacío (la página) el lugar en el que debe concentrarse la lectura y la experiencia receptiva. He ahí la instancia en la cual

⁴⁹ Véase Anzieu, Didier. *El Yo-Piel*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

la lectura reconoce en la obra massisiana una pretensión por una autonomía. Tal como Anzieu establece,

“[l]a membrana de las células orgánicas protege la individualidad de la célula, distinguiendo los cuerpos extraños, cuya entrada impide, de las sustancias parecidas o complementarias que decide admitir y asociar. Por su granulación, color, textura y olor, la piel humana presenta diferencias individuales considerables. Estas pueden ser narcisísticamente, incluso socialmente, sobreinvertidas. Permiten distinguir, en los demás, los objetos de apego y de amor y afirmarse a sí mismo como individuo que tiene su propia piel. A su vez, el Yo-piel asegura una función de individuación del Sí mismo, que le aporta el sentimiento de ser un ser único. La angustia que describe Freud (1919) de la “inquietante extrañeza” está unida a una amenaza hacia la individualidad del Sí-mismo por debilitamiento del sentimiento de sus fronteras” (114).

Es precisamente necesario extrapolarlas células orgánicas del yo-piel, que en su conjunción permiten una textura y, con ella, una distinción, a una equiparación al texto como soporte y, aún más precisamente, al entramado tejido por Massís. Considerando que el discurso está supeditado inherentemente a una ideología, es en el texto donde es posible llevar a cabo una operación política en términos de transformación, tanto en un nivel estético, social, pero también epistemológico, recordando lo expresado por Benjamin junto a su valorización del uso del montaje.

Por otro lado, concibiendo a la membrana celular como límite protector que posibilita la exclusión de cuerpos no deseados, pero a su vez como límite de ingreso en el cual se traslucen los objetos incorporados, es necesario pensar a la materialidad del texto como superficie-membrana en la que late una matriz, la cual aquí que se ha pensado como la tradición o el agente que nutre al texto contingente de una enciclopedia. En definitiva, la textualidad en sí misma, sea legible o ilegible, da cuenta de un adentro (otro para las esferas del discurso), pero, al mismo tiempo, de un afuera. El texto ha apropiado para su constitución un sin número de otros textos, indicando (u ocultando), asimismo, los que ha restado y la distancia que ha establecido con ellos⁵⁰. Es, de esta manera, que la tradición se presenta como

⁵⁰Severo Sarduy en “La escritura sin límites”, contenido en *Ensayos sobre un cuerpo*, dictamina que “[e]n *Paradiso* está Góngora, pero también Dante –noticia: Lezama escribe su *Inferno*–, Joyce –aunque en el *Ulises*

condicionante a la cual es posible pretender su superación tan sólo bajo su perspectiva intransitiva, esto es, su cualidad meta-textual.

El tono fatalista, distinguido anteriormente, que recorre los párrafos del texto, será, junto a las circunstancias psicológicas y *heterogéneas* de lugar (vivenciados siempre a partir de una soledad, se dice en el prefacio), los factores que configurarán las posibilidades de un estilo que se irá trabajando a lo largo de un movimiento nómada⁵¹, el cual no cesará hasta su muerte. Incluso más allá, recordemos el epígrafe con el que comienza el libro:

“Los personajes de estas historias son verdaderos;
Ellos poblaron mis sueños noche a noche.
Ellos estarán vivos, cuando nosotros estemos muertos”.

No hay que desestimar la reinención del texto. El ejercicio escritural se inicia desde una experiencia sensible que es posible catalogar como una intensidad, pero que, como menciona el autor, “[...] aunque vivas, ninguna experiencia visible ha sido volcada en estas páginas. Las experiencias en un escritor se transforman, creando asociaciones imprevistas en su devenir desconcertante [...]”. Es decir, la experiencia que devino al texto, y, como texto, huella de esa experiencia, resulta de un filtro autorial que, desde su distinción en el mundo terrenal-sensible, deviene a otra cosa, habiendo un alejamiento con una representación mimética⁵²: lo visible, que en esta última cita se entiende como lo concreto, sufre una transfiguración imprevista para el autor, lo cual va materializando en el texto

la cultura es analógica y que en Lezama el juego verbal propiamente dicho no existe, cuando aparece está atenuado por el *espejeo*—, Proust —la frase que se bifurca y dicotomiza sus subordinadas hasta la incorrección, hasta la pérdida del hilo, el sentido de la recuperación, la respiración como angustia (insistir sobre esto) —, Gadda, el del *Pasticciaccio* y también Cervantes, Garcilaso, Calderón, San Juan, Casal, Mallarmé, Saint-John Perse, Claudel, Valéry, Rilke, Sade, Gênet, y parece que también Jules Verne!”(66).

⁵¹ Por movimiento nómada se alude a la correspondencia biográfica del autor con su escritura. Por una parte, Massís, parecido al ser-desplazado del palestino, se mantuvo transitando por múltiples ciudades, concluyendo en su exilio en Caracas. Pero, más importante aún, es el movimiento nómada que su escritura ofrece, ya que, tal y como se verá a continuación, en ésta no se despliega una acción narrativa tradicional-episódica, sino, por el contrario y análogo al nómada o al desplazado, la transición narrativa no anclará, siendo más bien una dispersión narrativa.

⁵² Por un lado, hay distancia con una mimesis debido a una imposibilidad por traducir una experiencia, pero también, y como se menciona en la cita anterior, por una construcción que pretende un desapego con los modos de entendimiento racionales o realistas.

progresivamente al acto de escritura. Por una parte, el texto resulta para una autoría un ejercicio de traducción de una experiencia que muta a medida que transcurre la escritura, pero además, en un nivel distinto, la recepción o, si se quiere, la lectoría (como contraparte de lo que se entiende por “autoría”) transmuta el texto, nuevamente traducido y experimentado por el lector, a través de un movimiento de desplazamiento semántico que se corresponderá con la respectiva transformación sensible. En este sentido, el texto massisiano hay que ultrajarlo como el cirujano examina impetuosamente el cuerpo de su paciente con el instrumento quirúrgico, rasgando y zurciendo los tejidos. *Los sueños de Caín* es un texto vivo, abundante de protuberancias y mutilaciones que los lectores deberán desentrañar para luego, prosiguiendo la metonimia quirúrgica, zurcirle nuevas extremidades que posibilite una propuesta de lectura.

Retomando la tonalidad fatalista que recorre estos cuentos, aún más precisa que la relación sugerida entre un lector y un cirujano, reconózcase la labor de la traducción (sea en tanto autoría o lectoría) como una tanatopraxia⁵³. En el cuento “Discurso sobre el método”, relato que se juzga fundamental para esta interpretación del libro en general, existe una meta-textualidad que propone una visión poético-narrativa:

‘[...] lo secreto no es lo cerrado, sino lo que tiene animación soterrada. Es ésta, acaso, la única razón porque me invade el terror de los difuntos. En cambio podría azotar con el dorso de mi mano el rostro de una momia. El esteta que yo guardo debajo del sobaco me dijo cierta noche: “hijastro: el arte tiene mucho de la efervescencia de los muertos. Ellos son como una negra canoa atiborrada de cerveza. La momia es la retórica” (56).

Es de esta forma que se establece una poética-cadáver, en tanto que se hace un reconocimiento a la des-composición de los elementos que se disponen en el mundo, mutándolos, bajo una actividad que no logra agotarse, tal como el tránsito de la putrefacción de un cuerpo hasta que la materia de éste se reutilice en un ciclo incesante de multiplicación. Sarduy menciona que “[s]i el nivel puro del lenguaje es aquel que no contiene ninguna figura de retórica (por supuesto, la existencia de ese nivel es muy discutible, ya que lo que se

⁵³ Conjunto de técnicas, tales como conservación, embalsamamiento y reconstrucción, que se aplican al cadáver.

entiende por nivel puro es en realidad una cadena de figuras *naturalizadas*), es inevitable que entre el lenguaje metafórico y él se cree una separación, una distancia. Signo de lo literario, esta separación llega [...] hasta el máximo. El terror (así llama Paulhan al rechazo de la retórica) desaparece: el significado ausente se pierde en una trama de significados posibles. [...]La distancia entre figura y sentido, entre significante y significado, es siempre reducida [...]” (57). Pero, como ya se estableció anteriormente, el cadáver en ningún caso está muerto, sino viene a ser una “animación soterrada” o muerto-viviente que deambulará y se reconocerá de acuerdo a la semantización traducida: el cadáver es siempre resto; es lo que quedó, huella de un vacío, y en lo que habrá abertura hacia lo múltiple.

En “La otra vida del Dr. Lázaro” hay un momento crucial en el que narrador, luego de estar aprisionado durante varios días en la biblioteca del doctor, revisando un sinfín de libros, lleva a cabo una mención auto-reflexiva que vale la pena integrar:

“He mirado mi rostro en un pequeño espejo, y mis ojos parecen dos llamaradas. Innumerables venas asoman sus estrías, dándoles la apariencia de un mapamundi cubierto de líneas, semejantes a aquellas con que los cartógrafos acostumbran a señalar los ríos. A veces pienso que tarde o temprano saltará la sangre, y bañará mi rostro [...]” (72).

Dicha mención que el narrador establece, sumido en una situación límite de desesperación, bordeando el afuera-irracional y, constatando una transformación corporal al llevar varios días encarcelado, es esclarecedora considerando al cuerpo –sumido en un proceso de des-composición, de transformación en una otredad– como devenir en mapa que, a diferencia del calco, dice Deleuze y Guattari, refiere a la lectura rizomática, es decir, de acuerdo a una dispersión concatenada por una serie de relaciones infinitas. Es este el momento en el que el mapa, artefacto elaborado a través de una lectura, cubre al rostro, tradicionalmente entendido de forma metonímica por identidad (o sea unidad y sujeto), bañándolo de sangre que el mismo trazado (las venas soterradas bajo la máscara del rostro) ha expuesto.

Ya señalado este último punto, es contingente pertinente, en este estudio, analogar la categoría de poética-cadáver con la *imagen* de Maurice Blanchot, la cual remite al instante

en el que el discurso, correspondiente al signo lingüístico, es llevado a su límite, al encuentro con su desaparición, para evidenciar la emergencia de lo material⁵⁴. La imagen, en tanto encuentro con la desaparición del discurso, es siempre el retorno de lo ausente que se mantiene latente en lo material. Pero este instante, momento en el que la lógica del concepto sufre su crisis, se concibe, por lo tanto, como un instante necesariamente corporal y que, a su vez, nos produce una sensación de extrañamiento. Es el rencuentro con lo Umheimlich⁵⁵ que nos genera la materia en tanto materia, afuera de su conceptualización, manifestándose lo frágil que la sostiene. Blanchot, estableciendo una metonimia al referir a la materia en tanto cuerpo (considerando, además, a la *imagen* como experiencia corporal), piensa este proceso precisamente como la emergencia del cadáver al ser instancia en la que se es testigo de la materialidad de las cosas y, por lo tanto, del cuerpo que tiende inherentemente a su putrefacción y que evidencia sus medios de des-composición. Así lo reconoce Massís al desarrollar sus consideraciones estéticas, estableciendo que la *imagen* poética es el resultado de su encuentro con la cosa desfondada en tanto materia ajena a su asignación:

“Observo la materia, sin embargo ella nada me dice, y aunque la interrogase, hablaría menos que mis antepasados, tanto tiempo enterrados en los sepulcros de Menfis, pues en verdad, no es la materia entregándome el poema, sino mi yo social estrellándose contra la materia, despedazándose, pero organizándola en la línea de mis conflagraciones. La materia me confiere los elementos del conocimiento, el cual queda modificado por la emotividad social del medio en que me desplazo. [...]

De ahí que, un temperamento categórico, realiza la función de arte, consiguiendo la armonía, no mediante la ligazón que emana del verbo en su frecuente ejercicio, sino en la disposición inconcebible, es el ‘gran enfermo’ (Rimbaud), el que obtiene la armonía en la disonancia; es por eso que toda obra de creación camina sobre los abismos. [...]

La *imagen*, única posible expresión y motor de la poesía nace de la conjunción de dos identidades remotas. Entre ambas se mueve la membrana acuosa de lo incognoscible, ya que la imagen, como síntesis rehúye la explicación de todo proceso. El artista no arguye ni explica: únicamente expresa,

⁵⁴ Ver Blanchot, Maurice. “Las dos versiones de lo imaginario”. *El espacio literario*. Madrid: Ed. Nacional, 2002. pp. 225-234.

⁵⁵ Ver Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Librodot*. Consultado el 14 de diciembre del 2018. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

por oposición de materias. Mientras mayor sea la distancia entre los elementos que constituyen la imagen, creará un mayor número de radiaciones, que originen aquella emotividad de los encuentros ignorados. (Massís, *Obra Poética* 38-39).

Massís, en “Carta estética”, contenida como prólogo de su primer libro *Las bestias del duelo*, reconoce el desfundamiento de su lenguaje, refugiándose en la potencialidad poética que el cadáver le permite:

“[...]”

Mi lenguaje está descompuesto, pero no es mi lenguaje, sino el de mis antepasados burgueses. Yo lo imanto hacia su postrer prerrogativa, rehaciendo mi propia imagen erizada de vello fúnebre, con el mármol negro de los detritus sociales.

Porque no ha llegado la hora de crear el lenguaje sino de matarlo, y todo gran poeta esconde el pulgar cuadrado del asesino. Mas como tengo la pupila llena de lágrimas, escribo a grandes sollozos, y en medio de la hemorragia, levanto a coágulos el monumento funerario de mi época, mientras el universo se contrae, y expira por su oreja de toro.

Toda creación es en principio, monstruosa. Ella retrocede al comienzo, donde la materia carece de género y número, y su paso está marcado por la violencia. Violencia de profecía, violencia de terror, violencia de melancolía. Porque es necesario saber que *la belleza lleva implícita una cualidad que la genera*, aquella que, encontrando el acertijo de su propia forma, ingresa a ese reino tan difícil, donde Dios no se atrevería a mear sin detenerse. Sólo así fue posible el culto de lo feo, de lo descomunal de lo terrible” (36) .

Precisamente es el cadáver, presente en el comienzo del cuento “Discurso sobre el método”, quien debe emerger luego del asesinato del doctor (J.), considerado, en este relato, como una de las figuras de poder por antonomasia, para dar comienzo al canto de voz sepulcral (49). Considérese al canto, metonimia de música, como la intervención melódica que se cuele en el texto, interrumpiéndose una narración con la emergencia de lo lírico. No nos debe extrañar el título, ya que en este cuento se expondrán modos de hacer a la hora de llevar a cabo una des-composición -el discurso-. A la vez que se travisten las apreciaciones de un mundo sensible inmediatamente comprendido de acuerdo a la abstracción racional, se resquebrajan los modos tradicionales que se han establecido críticamente, escapando, en este caso, de una convencionalidad genérica sobre lo narrativo. La inclusión del momento lírico,

cuestión en ningún caso inédita en el despliegue narrativo, es uno de los recursos que se llevarán a cabo para generar una distancia.

En consonancia a una evaluación estética de orden conservadora, la paciente del doctor, (en este momento asesinado), bebiendo un medicamento del doctor, comenzará una metamorfosis para transformarse en una estatua (50). En este caso, se cree que la estatua representa lo que Benjamin establece como valor cultural, es decir, apreciación estética de características fascistas, ya que, como quien contempla la estatua en la que residen los dioses, se genera la apreciación sensible sin una reflexión suspicaz en torno a lo apreciado, sino que bajo una inmersión y sumisión de la con-templación⁵⁶ del objeto. De ahí que la estatua, a pesar de ser resultado de una transformación, admitiendo –si es que ésta se extrapola a una reflexión estética a nivel global del texto– el dinamismo propio de una narración, esta mujer, en tanto deriva a estatua, representa, a su vez, lo estático.

En última instancia, ésta supone un relato y, a su vez, una traducción o lectura que rápidamente ancla y se fija. En cambio, Marta, segunda mujer que aparece en este texto, comenzará un viaje luego de asesinar a su esposo, el Rey Claudio⁵⁷, el cual la había enviado “a conquistar una tribu de antropófagos, so pretexto de ganarlos para la religión [...]” (53). Este viaje estará motivado por la búsqueda, por parte de Marta, de su “contraparte misteriosa”, manteniéndose en estado de ambigüedad si refiere a una cualidad de sí misma o se trata de un agente externo. En cualquiera de ambos casos, esta contraparte sufrirá al menos dos transformaciones (a una mujer-vampiro y a una mujer-pájaro) (55). Existe una dualidad grotesca que, desde su caracterización monstruosa, implica un desorden en los patrones convencionales de entendimiento, siendo el vampiro uno de los monstruos por antonomasia, pero, a su vez, en el segundo caso, el pájaro simbólicamente refiere a la libertad entregada

⁵⁶ El término es atractivo entendiéndolo en función al goce estético que conceptualiza Benjamin y a la adoración religiosa de la estatua en Hegel. Piénsese como lo que está *con* el templo; al lado del templo, implicando, por lo tanto, la consideración inspirada por un culto.

⁵⁷ Siendo quizá evidente, para la lectura que se está desplegando de este cuento, la muerte de un rey y, además, conquistador y religioso, no es gratuita. Resulta, por otro lado, curioso que tenga el mismo nombre que Rey Claudio, tío y padrastro de Hamlet. No es la primera alusión al texto de Shakespeare a lo largo del libro, en “La orden del perro” se alude a Polonio y Laertes.

por el vuelo, que, junto a ello, da cuenta de un movimiento que contrasta con la estabilidad de la mujer-estatua.

La irrupción melódica en el relato, junto al plumaje de la abominación, se corresponde con la expresión poética de Marta, la cual “[...] en lengua extraña, improvisaba algunos himnos y expresaba imágenes desconocidas. Pensamientos de grandes poetas salían de sus labios, tal vez impuros; al asomar adquirirían formas de blancos o rosados pájaros, que luego subían en línea recta hasta ponerse por encima de las oscuras capas del espacio”. Tremendamente relevante es la conjunción entre el pensamiento, desordenado en su equiparación pajarística-poética, con el cuerpo. El narrador menciona: “Nunca el pensamiento había sido un cuerpo más tembloroso y vivo: alas impulsadas por venas, por vasos nerviosos, pensamientos en cuyo centro anidaban huesos” (54).

La consideración sobre el cuerpo en Massís es relevante: a lo largo de su obra, la reconfiguración del cuerpo, generalmente apreciado desde una voz yóica que reflexiona entorno a sus cualidades corporales, devendrá en una equiparación con caracterizaciones que son ajenas a las consideraciones naturales de un cuerpo humano. En el caso de la mujer-pájaro, es posible establecer una relación con el símbolo del gallo, el cual es utilizado reiteradamente por el autor en su obra poética, desarrollándose una referencia que alude al alba, al comienzo. Es “símbolo del sol, de vigilancia y de actividad, pero también como una alegoría de la resurrección y la eternidad vinculadas a la figura de Cristo” (Nómez, 26). Existe un canto al alba de la soledad, la agonía y, finalmente, al comienzo de la muerte en la tierra.

Pero, profundizando quizá un poco más, es posible dar cuenta de una correspondencia entre el sujeto que reflexiona sobre su cuerpo monstruoso y *Los sueños de Caín*, texto que, en un esfuerzo metatextual, retorna a su materialidad y da cuenta de sus cualidades y la metodología que se ha llevado a cabo en su hora de elaboración. Es el texto mismo que debe comprenderse como cuerpo. Hecha ya una alusión al título de “Discurso sobre el método” y, junto a él, una propuesta sobre algunos de sus pasajes, este cuento implica la emergencia de la metatextualidad, proponiéndose un texto con condiciones especulares. Es, al fin y al cabo, un texto que, en un efecto de puesta en abismo, expone y observa el hilvanado que lo

conforma. De esta manera, se considera que el tejido del texto, poseyendo una dimensión reflexiva y de acuerdo a un desplazamiento metafórico, se representa como espejo. Y es que, además de reconocer una serie de construcciones especulares que se desarrollan en los distintos cuentos, es necesario preguntarse ¿qué es lo que se refleja y de qué modo?

Como eje fundamental de este trabajo, se cree pertinente establecer al montaje, recurso literario proveniente del cine, como elemento preponderante en la construcción de la gran mayoría de los cuentos en *Los sueños de Caín*. Para terminar de analizar “Discurso sobre el método”, es posible dar cuenta nuevamente, en un caso distinto, de una concatenación irregular de episodios que se van sobreponiendo uno al otro sin, en los términos de Van Dijk⁵⁸, realizarse en una lógica de problema más su solución correspondiente. No hay una disposición lógica en la que, en su entramado episódica, se concrete una resolución. Por un lado, se presenta, por ejemplo, la llegada de un cadáver al despacho del doctor J..., pero luego de una breve narración sobre cómo éste, proporcionándole un líquido de características desconocidas a la primera mujer, también anónima, la convierte en estatua, se da paso a la intervención del narrador, quien se cuestiona las facultades del cientificismo (49-50). Por otro lado, cada no-episodio⁵⁹ escapa a una progresión tradicional de acción narrativa. En varios de ellos no sucede absolutamente nada, existiendo además intervenciones marcadas por un lenguaje poético que implican una divagación y, a su vez, un hermetismo narrativo. Considérese el fragmento que inmediatamente precede la transformación estatuaria de la primera mujer:

Preguntemos a los aprendices de laboratorio si bastan diez milenios para que la materia —la gran olla de vegetal podrido— se transforme en cristal negro, como piedra oscura, lo mismo que mi corazón, es decir, carbón verdadero, duro como el centro de tu mirada, y tu vientre en las noches del invierno. Me refiero al carbón que utilizan los mozos y las mozas para calentar las alcobas de los hoteles, mientras se cabalgan mutuamente, con la tristeza inherente a sus años. No enrojecamos: la adolescencia vive reducida en los cuartos y las habitaciones desoladas; ahí puede entregarse a sus

⁵⁸ Aquí, ya explicado anteriormente, se está aludiendo a la disposición tradicional en la que se constituye la trama del relato. Episodio = problema + solución.

⁵⁹ Siendo quizá redundante, considérese el término como una oposición a la construcción narrativa ofrecida por Van Dijk.

pequeños vicios. Las mansiones señoriales parecen vacías cuando las habitan los adolescentes de la familia. El padre bufa, como un toro, para sacarlos de sus reductos. Entonces emergen, asustados, como espectros, y caminan tambaleándose hacia el comedor, aunque ellos prefieren siempre almorzar o comer en la cocina (50-51).

Existe en este extracto un constante desvarío. Y es que la narración, la cual no ancla en una sucesión concreta, lógica y concatenada de acuerdo a una correspondencia episódica, junto a un lenguaje poético y, hasta un cierto punto, hermético que surge desde una interioridad del narrador, produce una distancia en el receptor. En este caso es, en términos prácticos, muy complejo que se genere un gozo estético tal como lo entiende Benjamin, ya que el relato no permite una fluidez despreocupada en la lectura que se realiza. Es necesario, por el contrario, resolver una interpretación de acuerdo a una “lectoría”, es decir a una participación activa del lector que transforme la disposición del texto a una multiplicidad de textos.

Por otra parte, tal y como se anticipó anteriormente, el relato es construido a partir de un encabalgamiento de sucesos que, además de no resolverse unitariamente, se van sobreponiendo uno a otro, implicando ser, a fin de cuentas, un texto excedido. Es en este sentido, que el texto se entiende como una acumulación de residuos. Y refiriéndose a residuos como des-hecho; como aquello que quedó irresoluto y no logró concretizarse de manera íntegra, siendo tal acumulación producto de un acto de-lirante, o sea, en última instancia y comprendiéndose el concepto según su etimología, un procedimiento que se mantiene al margen de la “lira”, del surco fijado y delimitado. Este exceso marcado por una disposición narrativa delirante implica una textualidad in-formada que, desde la imposibilidad por asentarla y comprenderla según una legibilidad, se mantiene distante y cerrada a la hora de llevar a cabo una lectura, pero, a su vez, más desafiante y, probablemente, más rica al constituirse de manera hermética, posibilitando mayor cantidad de interpretaciones.

En “Discurso sobre el método”, como en el resto de los cuentos, hay muestra de estos procedimientos tanto en su dimensión formal como semántica. La narración en sí misma –su instancia puramente textual, pero también *lo* narrado– delira como sumatoria de una fragmentación, y es que, tal como menciona Macarena Areco, “la fragmentación como procedimiento omnipresente, que se refleja tanto en la estructura como en la diégesis y en la

narración, encuentra su explicación en la desarticulación de los macrorrelatos de la modernidad, propias de la postmodernidad, en la cual, según Lyotard, “la función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos, narrativos” (86). Fragmentos de cultura y barbarie, como las partes de juegos que se desagregan y se conectan”. Existe, por lo tanto, una correspondencia entre la fragmentación de los no-episodios sobrepuestos, como se ha establecido según una lógica de montaje, con las hibridaciones corporales que se nos presentan a través de los personajes (muerto-viviente, mujer-estatua y mujer-vampiro/pájaro). Como establece Areco, caracterizando a este procedimiento como postmoderno, hay definitivamente una búsqueda por tensionar, sin necesariamente superar, los modelos tradicionales de escritura, estando este procedimiento en cuestión sujeto al desbordamiento de patrones tanto temáticos como materiales.

Buscando concluir lo ofrecido a lo largo de esta tesina, pero reconociendo que la concentración de información en un monto no muy extenso de páginas condiciona al trabajo a ser tan sólo una primera perspectiva del texto tratado, resulta conveniente cerrar lo presentado aquí –pero, al mismo tiempo, abriendo la discusión a futuras investigaciones–, haciendo mención a la importancia de “esculpir el tiempo”, como dice Tarkovsky⁶⁰, remitiendo a hacer sensible la distancia que produce la inacción del relato. Este proceder, el cual se cree fundamental en la lectura, establece a “la obra”, *Los sueños de Caín* el caso, por fuera de la persecución de *la Obra*, siendo Ésta depósito o realización de un trabajo humano cúspide en donde se reuniría una historia universal. Sería, en última instancia, la concreción ontológica absoluta. En un caso contrario, esperando haber desarrollado al texto massisiano bajo estas categorías, hay esfuerzos escriturales que tenderían a su no-ser, a la imposibilidad (que se trató aquí bajo el concepto de alegoría) por aprehenderse en función a un Todo y reconocer los límites en los que una realidad orgánica lograría desenvolverse. La inacción narrativa, conducida por una escritura híbrida y melancólica, produce el des-obramiento, es decir, al rechazo de pretender hacia el término de la “obra maestra” que a los críticos les gusta tanto volver.

Es debido a estas razones el por qué, quizá por momentos de manera tediosa, se buscó establecer una distinción de la noción de modernidad –inabarcable en todas sus acepciones y aristas– con la de modernización y modernismo, todas imbricadas entre sí. Pues es la modernidad la instancia histórica, por antonomasia, en la que se refleja una crisis, particularmente sobre el deseo de concluir la historia –o, si se quiere, la Obra–, evidenciándose cómo, bajo una sobreposición de “pretensiones de realización”, hay un interminable porvenir. La Obra, si bien se presenta en tanto reflexión y posterior búsqueda, nunca termina por llegar. Y, aún más, no hay hacia dónde llegar: es este el momento en que todos los límites que el yo-sujeto conocía se desvirtúan (“Todo se desvanece en el aire” dice Marx). Blanchot, en *El espacio literario*, menciona que [q]uien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que sólo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra” (18).

⁶⁰ Ver Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002.

Por estas razones el texto de Massís se considera tan importante: éste lleva al lector a su suspensión al verse sometido a una acción siempre en porvenir. En este sentido, la inacción no es que no se haga nada, sino que no se apunta a la realización: el autor no revela nada y, de acuerdo a esta suspensión del lector, hay posibilidades múltiples, infinitas, que irán recreando el texto sin nunca tender a su cierre. Un procedimiento contrario, que, en cambio, defina la significación del objeto en términos totalitarios, solamente daría cuenta de una intencionalidad fascista. Lo que aquí se piensa mayormente relevante es comprender que el texto de Massís, al ser de características grotescas, híbridas, inactivas (como lo piensa Aristóteles en función a la concatenación de causas y efectos correspondientes) y metatextuales, presenta un procedimiento escritural que se va auto-reconociendo imposibilitada de establecer su soporte. *Los sueños de Caín*, no siendo, en ningún caso, pionero en esta materia, no se identifica y, como tal, se vuelve in-soportable. Es, como ya estableció, un texto de la con-fusión. La espera por la conclusión de acción se torna desesperante, pues, como Godot, ésta nunca termina por llegar.

Pensando verso como surco, existiría una correspondencia con la prosa al dar cuenta de la línea trazada que apunta a lo directo y estable, contraponiéndose a lo delirante que se excede. De acuerdo a esta analogía, la escritura massisiana no tendría posibilidad de clasificación, presentando gran inestabilidad en la lectura. Como se buscó demostrar, esto se genera en el quiebre con el modelo de las superestructuras narrativas de Van Dijk, no concretizando las expectativas de acción, pero asimismo replicándose con la construcción de personajes y el desarrollo de motivos que frecuentan una estética grotesca, lo cual, en su conjunto compositivo, replica en un extrañamiento lectoral. Por lo tanto, y de manera consensuada, la lectura de *Los sueños de Caín* es insoportable al no desarrollarse de acuerdo a los soportes tradicionales.

Aún así, es quizá más relevante la segunda precisión del étimo de “verso”, como *vertere* (vuelta, girar), pues supone ser lo que gira en torno a sí, lo que inevitablemente vuelve a un comienzo. Claramente el desarrollo textual está organizada en forma de prosa, si es que se piensa sin consideraciones de su étimo y, más bien, a partir de la costumbre literaria, pero

resulta curioso que éste comparta la cualidad de volver a sí a medida en que se constata una lectura. Tal y como se mencionó en su momento, esta escritura posee la característica del cadáver al generar un encuentro ominoso con la materialidad de su forma, vaciado de su significación, organicidad y unidad. Es una reflexión melancólica que no reconoce su causa, sino desenvolviéndose bajo el reconocimiento de sí como fragmento, evidencia de la pérdida del Uno. Y la mayúscula anterior precisamente refiere al valor cultural que pueda poseer una obra, estableciendo una onto-teleología. En el caso de *Los sueños de Caín*, por el contrario, no hay sino constatación de irregularidades que responden a un desinterés por cualquier consideración de Verdad. De esta forma, queda implícita en la escritura massisiana la maldición de no buscar la realización de la Obra, sino que dar cuenta de la actividad escritural y de su puro soporte material: texto que desarrolla su des-obra, da cuenta de su condición deshecha, su desilusión y la afirmación de lo trágico al constatarse una renuncia de sí: la definitiva desposesión del Yo, inscribiendo(se) lo indeterminable e incesante.

La in-acción en *Los sueños de Caín*, postulada anteriormente a partir de la imposibilidad temática de Van Dijk, tiene su complemento con la renuncia cultural. No hay acción que pretenda a la Obra, sino más bien a lo heterogéneo y, con esto, a lo interminable. He ahí el valor de la hibridación y la indeterminación escritural matizada por lo monstruoso. Es lo que no cesa: no hay hacia dónde llegar, siendo el lugar en el que todos los límites que se daban por sentado se desvirtúan (como diría Berman, luego de Marx, “todo se desvanece en el aire”) y ahora existe la constatación de una descomposición cadavérica. La condición paradójica es crucial: por un lado, es el vaciamiento del Significado, aludiéndose a su plano intransitivo –la escritura que se mira a sí misma– en quietud y pasividad, pero, al mismo tiempo, en quien lee hay una posibilidad de abrir infinitamente el texto, remitiéndose a la concatenación rizomática. Deleuze y Guattari establecen que

“[n]o hay diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo” (10).

Y he aquí donde resulta conveniente especificar, bajo una de las formas de experimentarlo, la importancia de la figura cainita. Caín resulta, precisamente, encarnación del nomadismo, es decir, de aquello que no ancla o asienta en un territorio determinado, errando⁶¹ con las trillas que surcan la tierra a su paso⁶². Bajo la condena de Dios, destinado a la impotencia trágica de no acometer encuentro con el Uno, tan sólo hay muestras de un desinterés por *la* realización, arrastrando de manera impredecible el trazo sobre el espacio tal y como Massís, dice éste en un poema, arrastra incansablemente su cadáver, por la columna vertebral, a lo largo de la greda.

De todas formas, aunque conservando la modestia de un trabajo de pregrado, se considera en este trabajo que la visibilización de *Los sueños de Caín* es importante, especialmente en torno a la discusión sobre el canon literario como un campo en disputa. Durante el desarrollo argumentativo existieron ciertas preguntas a las que, ahora y en forma resolutiva, sería conveniente dar una última mención. En este sentido, el por qué se le ha leído poco a Mahfud Massís y, particularmente, a *Los sueños de Caín* remite a una exclusión dictaminada por un ejercicio de poder por parte de la crítica y, en segunda instancia, debido a las pretensiones en las distribuciones de editoriales con librerías. En ambos casos, la priorización de otros textos, por sobre a textos incómodos, tales como el que se ha buscado comentar aquí, se genera fundamentalmente debido a un desajuste en las expectativas que tiene el lector a la hora de su enfrentamiento con el objeto literario o artístico. En *Los sueños de Caín* hay una escritura desastrosa, en el sentido blanchoteano⁶³, ya que desvirtúa al astro, símbolo de guía, y tiende, más bien, a su reminiscencia material a partir de un ejercicio reflexivo. El desmerecimiento de la tradición, no solamente literaria, sino también epistemológica, parte por el cuestionamiento inmanente al montaje, posibilitado por la distancia estética que provoca.

⁶¹ Piénsese este término de acuerdo a su doblete etimológico. Es el errar como muestra de un error, pero también de un vagabundear.

⁶² Recuérdese que Caín poseía la profesión de agricultor.

⁶³ Ver Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

Para ya finalizar, este texto implica ser complejo para una expectativa de lectura conservadora al verse en una hibridación textual, pero también discursiva. De cualquier forma, es importante reconocer que este trabajo, a pesar de buscar establecer una crítica hacia los órdenes discursivos, generó, en severas ocasiones, una lectura que sometió al texto a un sentido externo y propuesto por resoluciones más bien personales.

Bibliografía

Adorno, Theodor. “Crítica de la Cultura y la Sociedad”. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008.

Anzieu, Didier. *El Yo-Piel*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago: Ceibo ediciones, 2015.

Bajtín, Mijaíl M. “Introducción: Planteamiento del Problema”. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Editorial Alianza, 1990, pp. 7-57.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1986.

_____. “La tarea del traductor” (1923). *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

Berman, Marshall. “Brindis por la Modernidad”. *El Debate Modernidad Pos-modernidad*. Buenos Aires: Editorial Punto Sur, 1989, pp. 67-91.

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

_____. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

Bürger, Peter. “La obra de arte vanguardista”. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. pp. 111-149.

Chevalier, Jean. “Diccionario de símbolos”. Barcelona: Herder, 2001.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002. Pp. 8-32, 155-172.

Fernández, Teodosio. “Una generación de poetas chilenos”. *10 años de poesía chilena*. Madrid, Editorial Orígenes, 1991, pp. 7-15.

Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Librodot*. Consultado el 14 de diciembre del 2018.
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

Habermas, Jürgen. “Modernidad, un proyecto incompleto”. *El Debate Modernidad Posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Punto Sur, 1989, pp. 131-144.

Hegel, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. México D.F.: FCE, 1971.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: ed. Nova. 2010.

Lipovetsky, Gilles. “Modernismo y posmodernismo”. La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendax. Barcelona: Anagrama, 2000. pp. 79-135.

Massís, Mahfud. *Los sueños de Caín*. Santiago: Arvas Editores, 1953.

_____. *Obra Poética*. Ed. y pról. de Naín Nómez. Santiago: FCE, 2013.

_____. *Walt Whitman, el visionario de Long Island*. Santiago: Nascimento, 1953.

Manzi, Jorge. “Experimentalismos en la novela chilena reciente. La ilegibilidad como estilo”. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Selección por Areco, Macarena. Santiago: Ceibo ediciones, 2015.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2002.

_____. *La ciencia jovial*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985.

_____. “Descripción de la retórica antigua”. *Escritos sobre retórica*. Trad. Luis Enrique de Santiago. Madrid: Trotta, 2000.

Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Editorial Ayacucho: 1988.

Panero, María Leopoldo. *Antología Poética*. Santiago: El Ateneo, 2018.

_____. “Sobre la traducción” en Carroll, Lewis. *Matemática Demente*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

Samamé, María Olga. “Construcción de una poética antisolar en Mahfud Massís” *Revista chilena de literatura*. 75 (2009): 129-156.

_____. “Muerte y deshumanización en la biografía y poética de Mahfud Massís”. Tesis doctoral. Universidad de Chile, 2006.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002.

Williams, Raymond. "El Lenguaje y la Vanguardia". *La Lingüística de la Escritura*. Madrid: Editorial Visor, 1989, pp. 41-55.