



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

DECONSTRUCCIÓN ALEGÓRICA DE LOS PERSONAJES EN *EXCESOS DE*  
MAURICIO WACQUEZ

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

RICARDO ANDRADE ARANCIBIA

Profesor guía:  
Manuel Jofré Berríos

Santiago de Chile, 2015



DECONSTRUCCIÓN ALEGÓRICA DE LOS PERSONAJES EN *EXCESOS DE*  
MAURICIO WACQUEZ

## FICHA RESUMEN DE TESIS DE MAGÍSTER EN LITERATURA

NOMBRE DEL CANDIDATO: Ricardo Aramis Andrade Arancibia

PROFESOR PATROCINANTE: Manuel Jofré Berríos

PROPÓSITO DE LA TITULACIÓN: Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura.

TÍTULO DE LA TESIS: Deconstrucción alegórica de los personajes en *Excesos* de Mauricio Wacquez.

PALABRAS CLAVES: *Excesos*, Mauricio Wacquez, alegoría, deconstrucción, cuento.

RESUMEN DE LA TESIS:

La presente tesis tiene como propósito reconocer en la figura de Mauricio Wacquez a un escritor importante y característico, no solamente de una época, sino que de una tradición chilena e hispanoamericana determinada por el desarraigo social y comunitario. Para suplir dicha carencia, se analizarán cinco cuentos de la obra *Excesos* (1971): “El coreano”, “Excesos”, “El alba de ningún día”, “El atraso” y “Después de almuerzo”.

Deambulando siempre en los extremos, *Excesos* es el retrato de la edificación alegórica y deconstructiva de sus personajes, tensando la escritura en un constante ir y venir de significados, provocando la aparición de identidades difusas y conflictivas que no permiten el arraigo. Los personajes de *Excesos* se sitúan como significantes de una escritura tensa y en conflicto, marcados por la melancolía de aquellos que jamás alcanzarán.

## **DEDICATORIA**

A mi madre Jeccia por su amor incondicional. A mi padre Ricardo por su ilimitado apoyo. A mi hermana Génesis por su sonrisa y sensibilidad. A mi hermana Belén por su alegría e ímpetu. Y a mis queridos amigos y amigas.

## AGRADECIMIENTOS

Ya aterrizando el recorrido aéreo de mi tesis, quisiera detenerme para abrazar a ciertos seres que enriquecieron dicha tarea.

A mi estimado profesor Manuel Jofré quien siempre me incentivó por los avatares de la deconstrucción y la alegoría, motivando una escritura particular y con desgarró, por ello: infinitas gracias. A mis queridos padres por su bondad, su entusiasmo y esa confianza ilimitada en mí. A mis bellas hermanas por hacerme reír, volar un rato y olvidarme de las responsabilidades para simplemente “ser”. A mis amigos de la vida, esos que son mi segunda familia, que me acompañaron en las buenas y sobre todo en las malas, cuando a veces me nublaba el símbolo. Al circense grupo “H”, con el cual sufrí arriba del trapecio las vicisitudes de la tesis y del cansancio. A La Verbena por darme la posibilidad de gestarme otro espacio para la escritura. Y a mis alumnos que de vez en cuando intentaban comprender lo que este extraño profesor intentaba explicarles acerca de la alegoría.

A todos un gran abrazo.

“En una romana que aún resiste el tiempo y el polvo en el entretecho de la casa de mi madre, me pesa y constata que he nacido bien, sin defectos, sin excesos”.

(*Excesos*, “La casa”, Mauricio Wacquez, p.84).

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción:</b><br><b>“¡TOC-TOC!” - “¿Quién es?” - “Soy el exceso”</b>                        | 1  |
| <b>Capítulo I:</b><br><b><i>En el género: cuestionando la identidad estructural en Excesos</i></b> |    |
| 1.1. Algunas consideraciones preliminares  | 13 |
| 1.2. El <i>narrar</i> como vuelta al pasado  | 25 |
| 1.3. El choque entre alegoría y cuento   | 32 |
| <b>Capítulo II:</b><br><b>La alegoría deconstructiva en <i>Excesos</i></b>                         |    |
| 2.1. El postestructuralismo y la deconstrucción  | 38 |
| 2.2. <i>Entre líneas</i> y fragmentos  | 42 |
| 2.3. Desestabilizando las dicotomías   | 49 |
| 2.4. El parásito-terrorista  | 63 |
| 2.5. La retórica y lo perturbable  | 68 |
| 2.6. Los personajes alegóricos en <i>Excesos</i>   | 73 |
| <b>Conclusiones</b>  | 80 |
| <b>Bibliografía</b>  | 87 |



## INTRODUCCIÓN

### “¡TOC-TOC!” - “¿Quién es?” - “Soy el exceso”

#### I.

La lectura de *Excesos* no es una lectura sencilla ni menos relajada: implica una exigente recuperación de la figura del lector, no actuando precisamente como un agente pasivo de escritura y pensamiento, sino que como un eje activo trascendental para la completitud y el análisis. Dicho activismo no es semántico, no es el desembolso de la enciclopedia mental y cultural que cada espectador posee, no es el calce de aquello que amerita una reconsideración de su signo lingüístico; no, no es eso. Las preguntas que agotan las lecturas posteriores a *Excesos* son infinitas: “¿Quién era el coreano?, ¿era sana la relación con su padre?, ¿quién era esa mujer terrorista que invadió su límite?”, son solo algunas de las posibles interrogantes que todo cerebro pensante podría gestar tras la lectura- de entre cuatro a cinco veces- de “El coreano”, uno de los cuentos más espeluznantes de la colección. No se intentará responder a dichas preguntas en la presente tesis, de hecho una de las propuestas de lectura literaria es precisamente su premisa contraria: la del cuestionamiento constante. Finalmente, la brusquedad limitante del entendimiento es un método más para *entrar en* el texto, quizás no situándose en su significado mismo, sino más bien en el *entre líneas*, en el significante huidizo y en la fisura reproductiva que origina la lectura atenta de este volumen de cuentos.

Según el artículo *El pudor a prueba*, publicado en Memoria Chilena: “si el lector no rehúsa su participación y controla las pistas que Wacquez va sugiriendo en su idioma velado, gozará sádicamente recomponiendo las inquietantes experiencias de este libro” (38). Alarmantes experiencias que implican una complicidad del lector con el narrador de los cuentos y que no necesariamente garantizarían la simetría de los textos leídos; de hecho, si ya el lenguaje planteado viene velado, oculto, disimulado- cual antifaz que no permite la identificación-

incitar un significado permanente y constante se vuelve una tarea innecesaria y contraproducente.

El Diccionario de la Real Academia Española define *exceso*, en sus diversas acepciones como aquella “parte que excede y pasa más allá de la medida o regla // cosa que sale en cualquier línea de los límites de lo ordinario o de lo lícito // aquello en que algo excede otra cosa // abuso, delito o crimen // enajenamiento y transportación de sentidos”. Todo aquello que transite una línea más rápida de lo común y que metonímicamente sobrelleve términos como *sorpresa* y *novedad*, podría ser entendido- equiparando las proporciones- como *excesivo*. Lo dramático en demasía, la premura extrema e inclusive lo que *exceda* los límites de lo “políticamente correcto” o “aceptable socialmente”, remiten a dicho concepto. Excederse en comidas, amistades, amantes, libertades y/o mentiras podría inclusive cargar con serias patologías: cuando ya el exceso no se controla, en ocasiones va de la mano con trastornos mentales que no permiten disfrutar de lo cotidiano o sencillo. Inclusive, si el exceso continúa acechando la mente incauta y apresada de quienes se influyen por el aumento, se volvería urgente pedir ayuda profesional.

Un reconocido trastorno que se vincula sustancialmente con la repetición *excesiva* de rituales es el Trastorno Obsesivo Compulsivo (T.O.C.). Según el texto *Trastornos obsesivo-compulsivos* del psiquiatra Michael A. Jenike “el trastorno obsesivo-compulsivo se ha clasificado como un trastorno de ansiedad (antes denominado *neurosis obsesiva*) porque los factores principales parecen ser la ansiedad y el malestar, que suelen aumentar con las obsesiones (pensamientos) y disminuir con las compulsiones o rituales (acciones)” (3). Existen dos etapas importantes de análisis respecto al T.O.C., a saber: inclinaciones obsesivas y rituales o compulsiones, ambas vinculadas al exceso: en cuanto los pensamientos atosigan la mente punzando la actividad normal, éstos deben ser minimizados por los rituales- también excesivos- de quien padece dicha perturbación. Los

pensamientos molestos disminuyen, siempre y cuando se repita una conducta que, según el obseso, le ayudará a subsanar aquello que no le deja avanzar.

La problemática de esto es que los rituales *exceden* el límite de lo común, expresándose de manera repetitiva e irracional. Es algo así como si el exceso de compulsión, frenara el exceso de pensamiento. Finalmente, la cotidianeidad de la reproducción constante de ciertos comportamientos ha normalizado dicha perturbación, generando problemas severos solamente cuando es imposible evitar el exceso<sup>1</sup>. Aquello que traspasa la norma de lo habitual, vivifica una experiencia anormal no permitiendo que el sujeto pueda despegarse de lo que le perturba. La ventaja de los rituales no es tal, ya que a posteriori el pensamiento ingrato seguirá pulsando la mente del individuo. La polidipsia, por ejemplo, que el Diccionario de la Real Academia Española define como la necesidad de beber con frecuencia y abundantemente, es considerada según el investigador Andrés García en su texto *Psicología y cine: vidas cruzadas*, como modelo animal del trastorno obsesivo compulsivo “debido a que también desarrolla un comportamiento de forma excesiva, sin ventajas aparentes, en este caso, beber en exceso” (78). La necesidad es satisfecha por un instante, pero luego vuelve a galopar la infinita angustia de lo que no se encuentra cumplido, volviendo al ritual del exceso. Sin embargo, insisto: se habla de trastorno obsesivo compulsivo, cuando el sujeto que lo padece ve transfigurados sus hábitos producto de sus pensamientos y rituales, si aquello no es así, simplemente se hablará de una costumbre, quizás un poco extraña y poco común, pero costumbre al fin y al cabo.

El psicólogo Miguel Silveira en su texto *¡Cambiar es posible!*, caracteriza el trastorno obsesivo compulsivo, enfatizando en el statu quo en el cual el paciente termina luego de volcar su actividad a los rituales para, según su consideración, calmar el influjo de los pensamientos obsesivos:

---

<sup>1</sup> Una de las costumbres más excesivas dentro de este trastorno es la verificación, por ejemplo, del apagado de las luces, la llave que da el gas, etcétera. Costumbre de la obsesión compulsiva es el constante lavado de manos, evitando contraer alguna enfermedad de tipo infeccioso o propagar algún virus a familiares, generalmente inventado por la sagaz pero ingenua mente del *obsesivo*.

“Todos ellos [los obsesivos] padecen de un exceso de conductas de comprobación o de repetición de ciertos ritos, por lo que harían bien en imponerse, como primera medida, reducir al máximo esas conductas que engañosamente reducen su ansiedad. Digo engañosamente porque, aunque no se lo parezca, lo que en realidad hacen es aumentarla y consolidarla con el tiempo”.

Imposible sería detener el fuego incrementándolo, al igual que se volvería insensato querer eliminar pensamientos obsesivos repitiendo *excesivamente* el comportamiento que en primera instancia se evitara seguir pensando. Por más que se revise, una y otra vez, la posición horizontal exacta de la llave de traspaso del gas, el *obseso* no podrá despegarse de las nefastas consecuencias que acarrearía dicho malestar<sup>2</sup>.

Dicho trastorno puede estar asociado a mentes un tanto susceptibles de lo vivido previamente: aquellos fantasmas que agotan y trituran el andar a futuro. Generalmente, personas más bien manipulables y sin una gran conciencia de sí mismos ni de lo que son capaces de realizar<sup>3</sup> tienden a caer en el exceso mental y corporal. Y lo que podría ser resultado de un alucinante reflejo intelectual, muchas veces es más bien una piedra en el zapato para lograr los cometidos cotidianos y a corto y variado plazo. Ahora bien, ¿cómo vincular dicha idea con la obra literaria narrativa de Mauricio Wacquez?, ¿es posible hablar de excesos escriturales?

Según una breve descripción de *Excesos* publicada en la revista Rocinante, número 79, escrita por Fernando Blanco:

“Wacquez madura rasgos centrales de su posterior trabajo novelístico: la melancolía del acidioso, el obsesivo amor por la infancia vivida en Chile y los confusos límites entre pasión, violencia y erotismo, junto con una pasión

---

<sup>2</sup> Las consecuencias que la repetición inconclusa de un determinado ritual provocará en el sujeto, no necesariamente tienen que ver con la lógica de aquello que presenta fallas, sino con ideas enfermizas y exageradas que revelan la nula coherencia entre la causa y la consecuencia de una mala acción o la presencia de algún desperfecto técnico en el hogar.

<sup>3</sup> Posible vinculación con una personalidad de tipo paranoica.

filológica y filosófica por el lenguaje en su capacidad para permitirnos el acceso a dimensiones desconocidas de la realidad”.

Anclo dicha cita debido a que permite acceder a las posibles virtudes que la lectura de *Excesos* podría generar, siempre y cuando se lea en base a la característica que sobresale y *excede* los límites de lo considerado ordinario. Dicha característica suplementaria en la escritura de Wacquez, y en especial de *Excesos*, engendraría personajes obsesivos y enfermizos que deformarían la trama y exigirían a los lectores una interpretación atenta y activa de las peripecias que la historia va trazando. La importancia del lenguaje utilizado y de la vivencia del sueño o de la ilusión como motivos centrales dentro de *Excesos* van moldeando la calidad escritural de Wacquez y postulando aquella visión truncada de lo que *sobresale* o no encuentra su conducto regular.

Los cinco cuentos a trabajar rememoran el pasado como característica fundamental del pensamiento y accionar de sus personajes principales: es la huella de lo anterior, de lo acaecido, de lo que ya no se puede modificar ni mutar lo que punza la estructura de los protagonistas de *Excesos*. Roland Barthes define en su texto *Fragmentos del discurso amoroso*, la palabra “recuerdo” como una rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso (243). Lo anómalo del exceso estaría mediatizado por el recuerdo inmutable de aquel estigma que incidió en el presente, de aquella marca defectuosa que los atrajo de tal manera configurándolos y determinándolos. La obsesión por un pasado que sirvió de andamiaje para acceder a niveles otros de la psiquis, en donde la confusión de lo acaecido forma parte de una realidad atrofiada, es una de las principales características tanto en la escritura de Mauricio Wacquez, como también de los personajes que se van moldeando.

Así entonces se va configurando el lugar del exceso dentro de este compilado de cuentos, situándose como motivo fundamental dentro de los textos y

en especial de los cuentos seleccionados para analizar en la presente tesis: “El coreano”, “Excesos”, “El alba de ningún día”, “El atraso” y “Después de almuerzo”. Lugar inestable e impreciso, que sobresale del marco preferencial y referencial volviendo a los personajes sinónimos de sus conductas, mediadas todas por el recuerdo de lo que *ya no está*. Un espacio confuso y deformado, parecido al cojo pilar que sustenta la figura de Mauricio Wacquez dentro de la escena nacional e hispanoamericana.

## II.

La figura de Mauricio Wacquez dentro del campo de los estudios literarios-académicos no resuena con intensidad. El escaso tratamiento de su obra no se condice con el rigor y la energía de su pluma literaria. Y es aquello lo que se pretende manifestar en primera instancia y que fundamentaría- quizás de manera un tanto antojadiza- los anhelos de profundización temática en diversos escritos del chileno. Por lo tanto, aunque peque de poco académico, es el simple- pero bondadoso- gusto literario y personal por la obra de Mauricio Wacquez lo que sustentaría, en un primer momento, mi vínculo con el escritor y lo que, por ende, cimentaría las bases del presente análisis.

Pues bien, aquella nebulosa en donde se sitúa su escritura, permitirá acceder a la presente tesis, instituida en sus bases por el saldo que su lectura dejó en mí como lector, quizás un poco disconforme y con ansias de resolución social y política de la obra del chileno. ¿Por qué no se conoce ni se investiga más acerca de su obra? Resolver esto no es el objetivo principal, mas sin embargo, se intentará situar la figura de Mauricio Wacquez en el lugar que le corresponde: un gran escritor latinoamericano. Humildemente, intentaré manifestar la radical importancia de dicho escritor, sobre todo considerando la línea temática e investigativa que sustenta la escritura *wacqueziana*.

Mauricio Wacquez fue un novelista, cuentista y ensayista chileno, titulado de la carrera de Pedagogía en Filosofía, de la Universidad de Chile, en el año

1965. Con una tesina acerca de San Anselmo, Wacquez titubea en la dualidad, en los extremos. En una entrevista realizada por Claudia Donoso, publicada en 1988, tras la pregunta acerca de su estudio sobre San Anselmo, Wacquez comenta: “Pero la literatura, que es lo que pretendo hacer, se compone precisamente de misterio, mito y magia. Esa dualidad es central para mí. Cuando escribo me entrego a la tembladera pero me sigue aterrando creer en las líneas de la mano, en la parte invisible de la vida”. Aquello reflejará absolutamente el comportamiento de la pulsión escritural en Wacquez, en tanto por más que tienda al balance, caerá indefinidamente en el exceso y el desenfreno.

*Excesos*, publicado en 1971, es una selección de cuentos dividido en tres secciones: “Excesos”, “Transparencias” y “Secuencias”, todas con diversos cuentos, herméticos entre sí, y con una aparente nula relación entre ellos. Digo aparente por el simple y llano hecho de situarse como cuentos anexados los unos de los otros, aspecto que podría ser cuestionado y problematizado, sobre todo en la tercera sección: “Secuencias”<sup>4</sup>. El compilado en cuestión, fue la tercera publicación de Mauricio Wacquez, ulterior a los cuentos rotulados en ***Cinco y una ficciones*** (1963) y la novela corta ***Toda la luz del mediodía*** (1965). Posterior a ***Excesos*** se encuentran las novelas ***Paréntesis*** (1975), ***Frente a un hombre armado*** (1981) y ***Ella o el sueño de nadie*** (1986). De manera póstuma se publicó ***Epifanía de una sombra*** (2000), primera parte de una trilogía que no alcanzó a escribir de manera completa, y que Wacquez llamaría ***La oscuridad***.

Pertenciente a la denominada generación de los novísimos (autores que escribieron en la década de los 60), Mauricio Wacquez oscila en la desorientación de una generación pre-dictatorial, poco clara y sin un proyecto en común; autores como Antonio Avara, Antonio Skármeta y Poli Délano fueron catalogados en esa generación. Entrar en la disyuntiva generacional no es el tema principal, sin embargo se menciona ya que dicha indecisión será reflejada en la escritura

---

<sup>4</sup> En esta sección es posible concluir una cierta relación entre los cuentos, en tanto se vinculan con la infancia y la vida del campo del protagonista, acción que es narrada a modo de causa y efecto de lo acontecido.

*wacqueziana*, en tanto “las estrategias discursivas buscan provocar un modo de representación de la realidad donde la ambivalencia y las persistentes relativizaciones ponen en tensión la idea del saber como unidad y del sujeto como centro de referencia de la escritura” (Galindo, 112). Aquel sujeto que se diluye en la escritura, no encontrando su centro y replegándose en los márgenes y el *entre líneas* del enunciado: la desorientación, la fisura y el indeterminismo.

Si bien no se situará a Mauricio Wacquez en un contexto social, político y cultural determinado, ya que éste no es un análisis contextual, llama la atención cómo ciertos conceptos propios del Neobarroco resuenan en *Excesos*, a saber: simulacro y travestismo. Ambos conceptos guiarán en ocasiones la lectura de los cuentos, en tanto desestabilizantes de la idea de original y mujer, respectivamente. Creo que dicho desequilibrio se reflejará en la estructura de los personajes, no dejándolos alcanzar su objetivo y transitando- estéticamente si se prefiere- por una noción inexacta identitaria, volviéndose, paulatinamente, en objetos de la trama de los cuentos del chileno. Así como los protagonistas anulan su origen y su originalidad, rematando su esencia a una especie de limbo idiomático, la lectura de los textos se vuelve en muchas ocasiones un cuerpo deficiente de sentido y significado.

Personajes imposibles de ser definidos como categorías de ser, sino que, contrariamente, observados como personajes en movimientos- y siendo definidos específicamente en sus inclinaciones y tendencias-. Autoconstruidos por su pasado histórico, social, político y cultural, configuran su accionar en base a su propia subjetividad y temporalidad espacial. Al autoconstruirse en base a su propia individualidad, fundamentada en sus recuerdos y huellas previas, derogan cualquier fundamento y paradigma establecido hegemonícamente.

Precisamente, esta última idea resuena con importancia en este informe y es uno de los fundamentos que exponen principalmente el problema o hipótesis a tratar: personajes construidos como una alegoría. Para ello, se analizará el



proceso de la deconstrucción como estructura global que constantemente está rompiendo las reglas dentro de un texto narrativo, otorgándole al lenguaje la capacidad de desestabilizar cualquier tipo de jerarquía y normatividad dentro del discurso literario. Es esta idea la que se defenderá con fuerza en este trabajo, vinculado especialmente con teoría literaria y escritural de Mauricio Wacquez, justamente en su obra *Excesos*.

*Excesos* es el nombre que adopta esta colección de cuentos, escritos por Mauricio Wacquez y publicados el año 1971. Sin gran difusión en nuestro país, *Excesos* no recibe, en su generalidad, buenas críticas. Diversas reseñas de la obra no obedecen a la opinión particular acerca de este gran discurso, enfatizándose netamente en los aspectos temáticos de *Excesos*, los cuales están marcados por las perversiones, las brutalidades y las problemáticas homosexuales. En un artículo rescatado en Memoria chilena, titulado *El caso Wacquez*, Marcelo Soto habla acerca de la exagerada fama que el escritor posee en los círculos internacionales, rescatando solamente uno de los diecinueve relatos de *Excesos*: “el resto de las historias transita entre los experimentos literarios que no llegan a ninguna parte y la autoindulgencia que piensa que todo lo íntimo merece ser registrado [...] Su prosa es perfecta en el mal sentido del término”. La siutiquería del intento, del evidenciar inclusive lo “prohibido”, colocando en escena aquello que debiese ocultarse tras el telón y *copiando* a autores como José Donoso, son algunas de las críticas negativas que acarrea *Excesos*.

No obstante lo anterior, también existen reseñas que hablan de lo contrario. Me interesa destacar la opinión que sustenta Alejandro Zambra, quien recalca la importancia del placer en la construcción literaria de Mauricio Wacquez; además de lo que dice Antonio Skármeta en un texto titulado *Entre el exceso y el pudor*, en donde argumenta que la técnica narrativa del chileno proviene de los asuntos mismos que trata cada cuento, de la implicancia del lector producto del no seguimiento adecuado de las pistas, contribuyendo al misterio en la interpretación

y de cómo se introduce lo lírico y onírico en los relatos (aspecto que ya es considerado como parte fundamental de la así llamada *generación de los novísimos*).

### III.

La principal hipótesis que sustenta este trabajo es la relación alegórica y deconstructiva que sustenta la construcción de los personajes, en la obra *Excesos* de Mauricio Wacquez, específicamente en los cuentos “**El coreano**” y “**Excesos**” (pertenecientes a la primera sección, denominada “Excesos”) y “**El alba de ningún día**”, “**El atraso**” y “**Después de almuerzo**” (de la segunda sección, titulada “Transparencias”). La alegoría deconstructiva planteada, provocaría una tensión escritural en la obra del chileno, en tanto los personajes se comportan como significantes de un significado inconcluso, en un cuerpo textual nutrido de aquello que nunca encontrará el absoluto. Una escritura que sufre- al mismo tiempo que se potencia- con lo imperfecto e irresoluto.

*Excesos*, entonces, en su manifestación concreta en los cinco cuentos ya mencionados, respondería a una construcción alegórica de sus personajes, la cual atendería en la trama misma de los textos, iluminando el presente narrativo en un constante fluir de fragmentos y/o huellas del pasado.

A continuación, una breve reseña de los relatos elegidos:

- “**El coreano**”: relata la justificación de su protagonista, al recordar cómo fue que introdujo la cabeza en el ácido de aquella mujer, que ve desde su ventana. Dando inicio al compilado, “El coreano” es de aquellos cuentos que exige la detención del lector antes de continuar: no es un cuento de fácil lectura, por lo que seguir las huellas de aquel pasado presente en la vida del protagonista podría resultar un tanto confuso. A los diez años es atacado por los celos provocados por el tener que “compartir” a su padre, aquel hombre que más amaba en la vida y con el cual mantenía una relación cercana y cómplice. Recuerdos de su colegio, de la relación

con su padre, del reformatorio y de la fundamentación de su accionar (que no reviste ningún grado de arrepentimiento), en base a aquel rostro deformado que vuelve a observar, luego de 10 años de haber cometido el acto de mala fe, son algunos de los temas que dan forma a “El coreano”.

- **“Excesos”**: es el cuento más breve del volumen de relatos, pero al mismo tiempo, uno de los más impactantes de todos. Finalizando la primera sección titulada del mismo nombre, “Excesos” relata la transformación del amante en la amada que se fue y a la cual amó locamente. Este cuento es la narración del proceso de travestización del protagonista en Irene, su amada: pintura en el rostro, el vestido, los movimientos de Irene, sus zapatos. Finalmente, y posterior a todo el relato de la metamorfosis, el protagonista expresa: “ahora, sí, ahora soy Irene” (48). Sin entrar en comparaciones varias y antojadizas, considero que “Excesos” es el cuento que expresa en mayor medida la tensión neobarroca presente en la obra del chileno.

- **“El alba de ningún día”**: relato que trata acerca de la muerte. Narrado en tercera persona, cuenta cómo un anciano se va alejando de la vida, a medida que le ocurre un ataque de asma. Los recuerdos atosigan la mente de Jorge, los cuales son enriquecidos por la evocación de su amigo Juan, que muerto, es una especie de puente hacia el *otro mundo*. La relación de ellos cuando pequeños, las visitas de Jorge y su esposa a “ver” a Juan al cementerio y aquella laguna que fue el traspaso físico y concreto hacia la muerte, son algunos de las problemáticas que trata este cuento.

- **“El atraso”**: trata acerca de un viaje, un viaje que nunca llega a puerto. Narrado en tercera persona, relata el desplazamiento en auto hacia París, de Madame de Lansoy y su esposo Roger. Centrada la narración en los sentimientos y emociones que le provoca el viaje del campo a la ciudad a Madame de Lansoy y en los parajes que observa en el camino, ocurre cierto asunto que en un primer momento, los hace decidir desviarse del camino: un accidente en la ruta de

regreso a París, donde un camión bencinero chocó con un auto. La mujer mira el reloj del tablero del auto que marcaba una hora distinta a la dicha por la radio, por lo que cree que el reloj del auto se descompuso. No obstante el accidente, Roger decide seguir por la ruta inicial. Ya en la Puerta de Orleans, y luego de que Roger dijera que no habían perdido ni un minuto, Madame de Lansoy observa el camión bencinero y se da cuenta del porqué del atraso de los relojes.

- **“Después de almuerzo”**: narrado en primera persona, el protagonista, un médico, relata su siesta luego del almuerzo. Acostumbrado a que Fernando lo despertase a una hora determinada, el protagonista comienza a soñar, siendo aquellas visiones tan realistas, que lo confunden un poco; sin embargo, él sigue admitiendo que está soñando, que sigue en ese estado y que espera la voz de Fernando para que lo despertara de su siesta. Destaca el juego temporal, espacial y onírico, confundiendo al lector en tanto es indeleble la marca de aquella indecisión entre el sueño y la realidad. Finalmente, el protagonista va al hospital y realiza sus normales acciones, esperando- todavía- a que el primo de su prometida le hablara para que comenzase a vivir *normalmente*.

Así entonces, y obedeciendo en primera instancia al gran placer que me genera la lectura de *Excesos*, justifico- en parte- mi proceso de (de)construcción, que no va más allá de situar y enaltecer la marca escritural de un autor chileno que merece la lectura, el análisis y la crítica. Considero, además, que los cinco cuentos elegidos reflejan aquella fisura deconstructiva, alimentada por el exceso, que pretendo clarificar en la presente tesis.

## CAPÍTULO I

### EN EL GÉNERO: CUESTIONANDO LA IDENTIDAD ESTRUCTURAL EN EXCESOS

#### 1.1. Consideraciones preliminares

Cuestionar la identidad estructural que sustenta la escritura de *Excesos*, vale decir, el género narrativo denominado *cuento*, era un criterio que sería deliberadamente “pasado por alto”. No obstante, y debido a la investigación acerca de la alegoría como sustento de la presente tesis, se volvió necesario un estudio sobre el soporte de la escritura excesiva de Mauricio Wacquez: el cuento. La principal interrogante que se intentará responder es si existe, efectivamente, relación alguna entre la alegoría y el género del cuento.

Para adentrarse a dicho quehacer es preciso cimentar ciertos conceptos propios de una vinculación como la presente. Por un lado, el concepto de alegoría- remitente en los personajes principales de los cuentos escogidos- no permite sino mistificar la teoría del cuento a los avatares que la deconstrucción y la alegoría remitan. Extrapolar los sentidos es la primera etapa de articulación de estos conceptos que al parecer poco se ha comentado acerca de su supuesta unión y fraternidad. Porque claro, tal vez más que términos alejados y distantes, enrarecidos por lagunas de academicismos varios, su valor se torna de utilidad al intentar situarse *en* el género cuento.

Y es precisamente *en* el cuento- como soporte escritural de *Excesos*- donde pretendo emplazar el presente análisis. Dentro de sus propias líneas y entre líneas, porque por alguna razón eligió el cuento y no la novela, o el mito, o la fábula, trabajar *en* el cuento significó utilidad y pragmatismo frente al objetivo remitido. Un objetivo basado en la presentación de las historias y los personajes, siempre acotados por lo que la estructura genérica permite y alcanza. El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra “en”, frente a sus dos acepciones, tanto como prefijo y preposición, de las siguientes maneras: “significa

‘dentro de’ o ‘sobre’ // denota en qué lugar, tiempo o modo se realiza lo expresado por el verbo a que se refiere // denota aquello en que se ocupa o sobresale alguien // denota situación de tránsito”. Dichas definiciones pretenden introducir el estatus genérico del cuento siempre y cuando se considere dentro de los límites que la misma escritura wacqueziana impone. La escritura de *Excesos* no se sustenta del cuento, sino que *en* el cuento: dentro de él, sobre él, ocupándose de él, realizado por él y/o transitando amigable- o detestablemente- *en* él. El género del cuento no le otorga completa y fielmente las características que la escritura de *Excesos* implora, sino que, por el contrario es la historia y los personajes del volumen escrito por Mauricio Wacquez los que “deciden” qué implicancias de dicho género serán capaces de captar, manejar, elaborar y deconstruir para satisfacer el impulso escritural.

Así entonces, el uso del género cuento resulta satisfactorio siempre y cuando permita amoldar su estructura a las características que la escritura de *Excesos* remita, por lo que una lectura al alero de la genérica  *cuentista* sería infructífera, en cuanto no se llegaría a fundamentar el trazado inicial de investigación de la presente tesis. Ahora bien, la pregunta debiese posicionarse desde la otra vereda: si la hipótesis del presente estudio indaga las bondades de la alegoría en la construcción de los personajes wacquezianos, ¿cómo influiría la alegoría en la constitución del volumen de cuentos?, o en otras palabras, ¿qué características le otorgaría el cuento- en su calidad de género literario- a la escritura de *Excesos*, permitiendo, del mismo modo, el acceso a la alegoría?

Para responder a dicha interrogante, será necesario situar el análisis *en* situación de lectura constante, pensándolo de manera extendida, encadenando conceptos y términos que permitan dar cuenta de la alegoría como forma estructural, ayudada por los contornos que el cuento facilita. Como la revuelta simbólica no es significativa en este estudio, no se tomarán todas las características clásicas del cuento, sino las que ayuden al propósito deconstructivo-alegórico que se pretende. La no consolidación de dicho género

como un absoluto o una totalidad, volviendo prácticamente irresoluta su férrea defensa en los límites establecidos para esta investigación, logrará- paradójicamente si se quiere- potenciar el cuestionamiento del cuento como género literario, estableciendo precisamente una serie de acercamientos, que finalmente solo quedarán en eso: acercamientos.

Citando el texto *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin, Peter Bürger, siempre a pinceladas, embiste el concepto de alegoría con términos como “aislado”, “fragmentario”, “no funcional”, “no orgánico”, entre otros. La alegoría se trazaría en fragmentos arrancados de la totalidad simbólica abarcadora, reaccionando acorde a la nueva significancia originada tras la incorporación de un extracto-palabra-retazo-fragmento con otro(s)<sup>5</sup>. Dicha reintegración al edificio de la significancia miraría con melancolía aquello a lo que alguna vez perteneció, al pasado que lo configuró pero que ya no se encuentra, que ya no lo satisface en ningún sentido. La tristeza profunda es amparada en esta nueva forma que solo se amalgama dentro de los límites que la alegoría le permite, es decir, no se proyecta en un futuro nuevo y esperanzador sino que “representa una historia como decadencia” (99).

Ahora bien, todas estas conjeturas respecto a la alegoría, las cuales serán profundizadas posteriormente y en el capítulo siguiente, implican un retorno al pasado, una vuelta a mirar lo que ya fue y que en contacto con otros ha sido modificado a tal punto de alzarse la alegoría como marca fundamental de análisis y cuestionamiento. Pero, ¿qué tiene que ver el género del cuento con lo previamente expuesto?, ¿es el cuento una marca o huella de la nostalgia o melancolía por lo ya acontecido? He ahí donde habrá que extrapolar el

---

<sup>5</sup> Considerando esta unión comunitaria y fraterna entre cuestiones de distinta procedencia es donde la alegoría se dejaría entrever. Un ejemplo de aquello es el que facilita el cine, con el recurso del montaje, en tanto, por medio de la reunión de objetos es posible comprender los sentidos que la imagen pretende entregar. Finalmente, re-unidas las imágenes (aspecto base en el cine y que permite su configuración) permitirían las relaciones entre los enunciados visuales gestados. El semiólogo francés Christian Metz en su texto *Ensayos sobre la significación en el cine*, plantea que inclusive “aun en dos imágenes yuxtapuestas al azar, el espectador descubrirá una ‘continuidad’” (79).

tratamiento del presente trabajo, recordando que dicha rotación al pasado también es percibida y realizada con ímpetu, por los personajes principales de los cuentos escogidos de *Excesos*, en tanto lo que los ató a un ayer afectaría directamente su consolidación identitaria. Al leerse los cuentos de la selección en situación, evidentemente se caerá en el absurdo de la repetición y en la constante y potente desarticulación del pensamiento y accionar de los personajes en un *aquí* y un *ahora*.

Los cinco cuentos analizados en esta tesis dan cuenta de una vuelta al pasado, en tanto el recuerdo los configura como seres en ocasiones deformados por aquello que los liga a la costumbre y al tratamiento obsesivo y *excesivo* de su propio pensamiento. Es la mencionada vuelta al pasado lo que se pretende rescatar en este apartado y que se vincularía con la figura de la alegoría: personajes revestidos de sus acciones anteriores, triturando su presente con el fantasma- muchas veces de la negación- de dónde están y quiénes son.

La dialéctica que Walter Benjamin esboza, posible de clasificar como negativa, en tanto plantea la tensión dentro de la propia escritura, es evidente en su obra acerca de los *pasajes*; la escritura, por ende, como un montaje de fichas o citas, acordes al sentimiento nostálgico por la (in)completitud en la obra de Benjamin: una resignificación de fragmentos. Despojará y vaciará los residuos de la historia, expresándolos como recortes reunidos a modo de montaje escritural. Dicha herida o tensión provocada *en* la escritura se abriría a la alegoría.

Colección de citas en la escritura, colección de ruinas en el museo. En el capítulo H de *El libro de los pasajes*, titulado “El coleccionista”, Benjamin comenta acerca de esta acumulación, donde de vez en cuando emana un nuevo equipaje: “Seguimos el corredor estrecho y oscuro hasta que entre una librería de saldo, donde legajos atados y polvorientos hablaban de todas las formas de la ruina, y una tienda repleta de botones (de nácar y otros que en París llaman de fantasía), surgió una especie de cuarto de estar” (221). Es la huella de lo que estuvo o está



en desuso, aquello cuyo valor de uso pereció, sin embargo, tras la configuración sintáctica de un nuevo orden, revela la significancia de algo que pudiese ser, en este caso, un cuarto de estar.

Benjamin expone que “al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes” (223). Aquella particularidad de la colección, requiere omitir aquel sentir utilitario que pudiese traer consigo el objeto, aun cuando sea necesario completarlo mediante la relación con los otros. La colección, entonces, como un nuevo sistema histórico creado particularmente (223). Lo anterior, se condeciría, por ejemplo, con el museo como institución recuperadora de ruinas, trayendo al presente y reactualizando, si se quiere, la huella extraída desde el pasado. El recuerdo de la colección: las ruinas de la historia. Acá lo importante no es categorizar mediante la compleción, como si la reunión fuese sinónimo de metáfora o símbolo. Benjamin dice que para el verdadero coleccionista, cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que porta consigo toda una época, y por supuesto, también a su propietario. La categorización privilegia la metáfora, aplastando al sujeto, no pretendiendo la fluidez alegórica. Tal como a la escritura no habría que encasillarla en un género determinado, la colección tiene que entenderse en movimiento y en continua praxis.

La colección de ruinas no pretende la unificación de los objetos (lectura simbólica), sino que muy por el contrario, trabajar desde la huella dejada, como si se evidenciase desde la *deriva* de la mercancía aquello que al autor alegórico le interesase demostrar. Una lectura alegórica de la colección se haría cargo de las heridas transmitidas por la historia, no intentando totalizar los objetos, sino que haciéndose cargo de la fractura provocada entre la esencia y la apariencia de un objeto.

Para el coleccionista, los objetos le saltan de improviso. Citando *Materia y memoria* de Henri Bergson, Benjamin comenta cómo la percepción implicaría el regocijo por las cosas que el coleccionista pretende reunir. La percepción del coleccionista, o la vida onírica de cada uno, se correspondería con el encanto de los pasajes de París, que actúan prácticamente como adquisiciones del coleccionista: “para entender a fondo los pasajes, los sumergimos en el nivel onírico más profundo, y hablamos de ellos como si nos hubieran asaltado de improviso” (224).

Dicho improviso es lo que agudiza el coleccionista, en cuanto el mundo *provoca*. El coleccionista tiene que dejarse encantar por los objetos, por el mundo, por los pasajes de París: mirarlos y, de esa manera, adquirirlos, hacerlos parte de sí. Traer o evocar aquella ruina que significa el objeto visto y palparlo como si perteneciese al tiempo histórico del coleccionista. Se traslada a su espacio la cosa observada, volviéndose presente fragmentario, anhelo de una totalidad descarriada y maléfica.

Sacar al objeto de su ámbito funcional primigenio, no lo agota solo a lo *nuevo* y *novedoso* que el coleccionista le pretenda inculcar. La colección, ordenada bajo criterios sorprendentes (225), no veta la condición originaria del objeto, sino que es un constante recuerdo, en tanto su precio, su antiguo dueño, su calificación, su origen, formarían de igual manera, parte del nuevo orden establecido en la vitrina del coleccionista (225). Dicha idea de la colección será ratificada por Benjamin en su texto *El origen del Trauerspiel alemán*, en cuanto “para contrarrestar la absorción, lo alegórico ha de desplegarse siempre de modo nuevo y también de modo sorprendente. Pero el símbolo, en cambio, según entendieron los mitólogos románticos, se mantiene idéntico a sí mismo” (186). Es posible vincular, por ende, la colección con la alegoría, en menoscabo del símbolo como figura simétrica e identitaria: la reunión de cosas u objetos tenderá a la fragmentación, a la novedad y al recuerdo punzante de aquello que formó parte de confección y/o realización en tiempos pretéritos.

Lo que une al alegórico y al coleccionista es mucho mayor que aquello que los separa. Ni la alegoría ni la colección tienen un final: siempre es necesario algún otro objeto, o desenterrar la cadena de significantes. Ambos conceptos, ajenos totalmente a la unión trascendental simbólica y metafórica, quedarían inconclusos y marcados por la melancolía de aquello que jamás alcanzará el estatus de lo absoluto. Observar la decadencia, encapsulada en la alegoría, finalmente es la única y poderosa diversión que se le ofrece al melancólico (188). Un melancólico que hábilmente accede al ayer que el objeto ofrece y disfruta esa reconsideración en tanto trae consigo al presente narrativo y experiencial aquello que fue desechado y arrancado de la historia y que se presenta a modo de alegoría.

Es más fácil, según Benjamin, irrumpir en aquello que está desechado; de ahí la importancia del mueble sobre la vivienda. El arte buscaría esa protección entregada por el hogar, por el inmueble, el intimismo de pertenecer a cierto espacio. En el capítulo I, titulado *El interior, la huella*, Benjamin comenta cómo el arte se posiciona del mueble al interior del inmueble: cómo en las casas vive aquella huella reactualizada del pasado. Las imágenes artísticas que acompañan paredes intentan prolongar la “realidad” en los hogares. Benjamin, citando el texto *Estampas vivas del moderno*, comenta que el “auténtico parisino prefiere privarse de una comida al día con tal de tener su ‘juego de chimenea’” (Benjamin, *Pasajes* 233). Se olvida que el invierno está fuera de la casa, producto de la primavera colgada en los cuadros.

Dichas obras de arte muchas veces son acompañadas de texto, con el objeto de evocar eficazmente el paisaje dibujado en el interior representado (232). Se defiende el terreno, enalteciéndose el interior por sobre el espacio abierto, incluso intentando acaparar los estados de ánimo dentro del inmueble, como si de aquello dependiese la riqueza del hogar. Las cosas comienzan a posicionarse de la vivienda, tal como el mobiliario reunido por los coleccionistas, el cual agruparía huellas de todos los siglos (237).

En *Baudelaire* (capítulo J), se retoma nuevamente la alegoría: el poeta como ejemplo de la modernidad alegórica. Según Sergio Valverde en su estudio titulado *La lectura social de Baudelaire en Walter Benjamin*: “Baudelaire no fue un poeta ideológico que exaltaba su sociedad, sino que mediante su estilo exponía el desgarramiento de la vida cotidiana en una sociedad tan opulenta como París en los tiempos de Napoleón III” (69). Lo anterior se condice con la figura del poeta que trabaja su poesía en el recorrido citadino de las calles parisenses, en tanto manifestación de su propio quehacer literario; es el *spleen* de París, la embriaguez, *los limbos*. Poesía espacial que muestra la rasgadura, evocada por el *callejeo*, producto de una ciudad fragmentaria y ruinosa.

Ahora bien, dialogar acerca de Baudelaire y su poesía, es hablar inminentemente de la alegoría, en cuanto es merecedora de un valor de ocultamiento de su significado original, entregándose a la voluntad del artista. Se crean, por ende, significados nuevos, ya que los denotativamente correctos se encuentran averiados y maltrechos, no alcanzando el valor requerido. Respecto a ese momento alegórico, Benjamin, citando a Dickens, comenta la importancia de la palabra barroca *moor eeffoc* (coffee room) y el constante recuerdo de aquel café en el cual se refugiaba en los días malos (Pasajes 251).

Las figuras de lo moderno y de la alegoría, según Benjamin, deben ir relacionadas; esto extraído de la vinculación que Baudelaire realiza entre antigüedad y modernidad, considerando cómo el arte antiguo no debiese estudiarse separado de los privilegios que la circunstancia otorga. El pasado, lo eterno, lo inmutable, tiene que recorrer su camino como huella, como fragmento al presente, a lo cambiante, a la casualidad. El elemento alegórico, por lo tanto, no puede dejar de ser manipulado por la presencia histórica del poeta. Aquello- aspecto trascendental de la cuestión alegórica- es analizada por Benjamin en cuanto “es muy importante el hecho de que la Modernidad no aparece en Baudelaire solamente como el signo distintivo de una época, sino también como

una energía por medio de la cual ésta puede apropiarse sin mediaciones de la Antigüedad” (253).

El pasado visto y tocado por el paisaje urbano, aquel que está destruido por la tecnología y que encuentra- el artista, coleccionista, alegórico (finalmente las tres figuras apuntarían a lo mismo)- indicios de un pasado siempre en ruinas y fragmentario. Definitivamente, debe ser la alegoría la figura que marca la modernidad, en tanto es el único método posible para extraer y dialogar con aquella vida perdida y enterrada en las hecatombes modernas, en las ciudades. De ahí también, proviene la importancia del artificio como método de búsqueda. Visión melancólica que acompaña a Benjamin y que tipifica en Baudelaire, al privilegiar la ciudad, proceso de producción capitalista, (Valverde 72) y no los espacios naturales ni rurales.

Baudelaire veía en la naturaleza el crimen, el pecado original, el parricidio, la antropofagia: “Quizá pudiera recurrirse a esta idea para interpretar la concepción según la cual los niños son los que más cerca están del pecado original” (Benjamin, *Pasajes* 257). Al no poder evitar cualquier palabra o acción malvada, y además, sorprenderse por cada cosa ya que todo le parece nuevo, lo hace parecerse a aquel poeta que solo encuentra en la ciudad los objetos de contemplación estética, ruinosos y degradados, interesantes para alegorizar. Baudelaire dice que “lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable... y de un elemento relativo, circunstancia, que será... la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este elemento, que es como la envoltura divertida, titilante y aperitiva del pastel divino, el primer elemento sería indigesto” (257). El componente nuevo, el del shock, el de la primera vista, lo íntimo unido a lo eterno (lo moderno y lo antiguo). “Antes que nada resulta extraordinariamente pertinente que destaque cómo la vivencia del *shock* amenaza el aura” (381). Es la novedad del instante, del primer momento, amenazando la eternidad procurada por la historia. El flash.

Le interesará a Baudelaire la ciudad, en tanto lugar de la mercancía: sujetos sociales como la prostituta o el *hombre sándwich*, vendiéndose<sup>6</sup>. La mercancía pierde su valor de uso por un valor de cambio. Una vida administrada por el capitalismo, proyectando la cosificación y el endurecimiento del mundo (Valverde 70). Aquella ciudad fisurada, herida, maltrecha y repleta de personas, en donde el espacio se escapa y tensa en un nuevo orden, en donde tanto el coleccionista, el alegórico y el poeta errante, conjugarán el pasado y su presente, reflejo de la Modernidad inacabada e inexacta.

Benjamin toma el concepto de historia pero desde una perspectiva decadente: se es lo que va quedando: retazo y ruina. En su texto *El origen del Trauerspiel alemán*, extrae el concepto de alegoría como “historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer” (167). Además de relacionarla directamente con el nacimiento del drama barroco alemán del siglo XVII, en contraste con la alegoría- más cercana al símbolo, en la Antigüedad- la vivificará desde la premura de la modernidad y la melancolía del recuerdo; Benjamin, diferenciando la alegoría del símbolo expondrá que “No es pensable un contraste más brutal con el símbolo artístico, el símbolo plástico o la imagen de la totalidad orgánica, que ese amorfo fragmento que resulta el ideograma alegórico” (178)

Acá se postula el personaje fragmentario, acá, en la presente tesis. Y que finalmente así se valdrá y significará: desde esa espina clavada, petrificada, inorgánica. Benjamin refiriéndose constantemente al barroco alemán, inclusive considerando la escritura como aquella *muestra* de la historia alegórica ilustra que

“Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisionomía alegórica de la historia – naturaleza que

---

<sup>6</sup> Tanto la prostituta como el *hombre sándwich* se destacan como “objetos” de la Modernidad. Walter Benjamin enfatizará en el consumo de mercancías desde un punto de vista social y urbano, en desmedro de la producción. Se *consume* a la prostituta como manifestación de la mercancía que la burguesía carcome.

escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina [...] Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (180).

Cada vez más alejados de la naturaleza humana, los personajes se vuelven pura alegoría, altamente semántica, no obstante sin objetivos trascendentales: no hay redención, vuelta atrás o un cambio que ruinosamente los lleve a transformar aquello que revelan. Son alegoría pura: “Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca. Pues es común a aquella poesía la acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito [...]” (181). Y se vuelve nuevamente a la diferenciación entre símbolo y alegoría (contraste que será analizado posteriormente, también), en tanto el primero apelaría a una totalidad que ya la Modernidad perdió y que renace a pedazos *en*<sup>7</sup> la alegoría. Se eliminará entonces toda intención de propósito, de unificación y de- lo repito- redención. Atrozmente encantadora resulta la siguiente cita: “Mientras que el símbolo atrae al hombre hacia sí, lo alegórico irrumpe desde el fondo del ser para interceptar en su camino descendente a la intención, y golpearla de este modo en la cabeza” (186). Algo así como un significado que está, que trae consigo el pasado y las huellas de lo que ya no se encuentra, pero que al mismo tiempo no posee una intención más allá de la que le entrega el alegórico, en ese nuevo orden que comienza a crear (en alusión evidente al coleccionista). Ya lo decía Roland Barthes en sus *Fragmentos del discurso amoroso*, cuando se refería a la imagen como fuerza significativa, que brilla con gran potencia dentro de su cualidad de fragmento altamente característico; nada habría más allá de la imagen: “Lo que me hiere son las *formas* de la relación, sus imágenes; o más bien, lo que los otros denominan *forma* yo lo experimento como fuerza. La imagen- como el ejemplo para lo obsesivo- es *la*

---

<sup>7</sup> *En*: dentro de.

*cosa misma*. El enamorado es pues artista, y su mundo es un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen)” (174).

Es en este recorrido repleto de cosas, donde la alegoría se hace presente: no es la naturaleza de la simetría entre idea y concepto, sino en los que el poeta alegórico les otorga, artificialmente si se quiere precisar. Benjamin cita a Baader, quien en su escrito titulado *Sobre la influencia de los signos de las ideas en su producción y configuración* expone:

“Como es bien sabido, solo de nosotros depende que cualquier objeto de la naturaleza se use como signo convencional de una idea, tal como vemos en la escritura simbólica y jeroglífica, objeto que sólo asume un nuevo carácter cuando a su través queremos manifestar no sus distintivos naturales, sino los que nosotros le prestamos” (187).

Y es aquella disposición metonímica la que genera una cadena de significantes que precisamente no se encauzarán en un significado único y metafórico. No es impertinente tampoco que dicha colección de cuentos sea un conjunto de fragmentos, todos significantes, pero no necesariamente vinculados entre sí. Gracias a la metonimia es posible el desplazamiento permanente del centro articulador identitario, propiciando, por ende, una lectura alegórica. Mención aparte recibe la última sección del volumen de cuentos denominada “Secuencias”<sup>8</sup>; en donde sí es posible inferir cierta relación entre los discursos, vinculados todos a la infancia y juventud de los protagonistas.

---

<sup>8</sup> Los cuentos que componen esta tercera sección denominada “Secuencias” se titulan: La casa, El “Tata”, “Los almuerzos”, “Los años”, “El Chenano. El museo”, “Beatriz”, “El teatro de títeres”, “Los domingos I”, “Los domingos II”. De esa reunión de cuentos, en donde es dable considerar cierta relación o nexo entre los textos que componen dicha sección, el cuento “Domingo I” relata ese sentimiento entre miserable y desgastado de los domingos en Santiago. Destaco simplemente por gusto dos extractos de ese cuento que me parecen desgarradores: “Pero ese primer esfuerzo por rechazar el día, ese simulacro que nos mantenía uno al lado del otro, sin poder engañarnos, duraba poco. Lentamente debíamos aceptar la evidencia de ese día hecho para la felicidad, debíamos aceptar esa felicidad impuesta” (Wacquez 104) y “Te explico. Torpemente trato de explicarte de dónde, por qué, cómo son posibles esas tristezas, las tristezas del único día que tenemos para ser felices” (106).



Cada uno de los cuentos de la colección es posible de leerlos por separado, por más relaciones que uno como lector pueda finalmente interpretar (o mejor dicho, sobreinterpretar). Si además de los personajes, se leen los cuentos de manera alegórica, es dable considerar que los relatos son fragmentos y/o ruinas que formaron parte de una totalidad o civilización perdida; siendo la lectura en presente de los cuentos, la actualización de aquella ruina histórica. Citando nuevamente *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin expone que “las cosas se juntan según su significado, pero la falta de participación en su existencia vuelve a dispersarlas [...] Conforme a la dialéctica que corresponde a esta forma de expresión, la laxitud en el ordenamiento sirve de contrapeso al fanatismo del coleccionista” (192). No existe bajo ninguna circunstancia la unión simbólica de los cuentos de la colección, ni tampoco la vinculación entre convención y expresión, ya que finalmente la alegoría las reuniría “pues, en efecto, la alegoría es ambas cosas, y ambas son antagónicas por naturaleza” (177).

## 1.2. El *narrar* como vuelta al pasado

*“El lenguaje es una piel:  
yo froto mi lenguaje contra el otro.  
Es como si tuviera palabras a guisa de dedos,  
o dedos en la punta de mis palabras.  
Mi lenguaje tiembla de deseo”  
(Barthes, Fragmentos 92)*

Partiendo del sentido primero: la utilización del cuento como género literario en *Excesos* que abriría o convocaría a la alegoría, es necesario establecer la acción o estado por la cual el cuento realiza el efecto establecido, a saber: la narración. La palabra *narrar* proviene del latín *narrare* que, tal como expone Joan Corominas en su *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*, deriva de la locución latina *enarrare* que precisamente quiere decir ‘explicar’ (411); un explicar que se vincularía concretamente con enunciados como ‘contar’, ‘conocer’, ‘relatar’, ‘referir’, entre otros. Para poder contar algo, ámbito exclusivo y primordial de cualquier narración, es preciso haberlo conocido o ser parte del eslabón de

continuidad narrativa. Si se desea contar un chiste es preciso haberlo escuchado previamente, e inclusive más, si se quiere contar lo realizado el día anterior a un amigo que lo pregunta, es imprescindible haberlo vivido, haber sido partícipe del suceso que se narrará. Setransporta al presente lo ya ocurrido favoreciendo el efecto de la narración. Luis Barrera Linares en *Apuntes para una teoría del cuento*, comenta que

“la narratividad (el cuento es un tipo de mensaje narrativo), la superestructura y su organización en una serie de macroproposiciones enfiladas todas hacia un universo semántico más o menos cerrado, la actualización en pasado: todo cuento es percibido como un hecho ocurrido y acabado, independientemente del tiempo gramatical en que aparezcan narradas sus secuencias” (41).

Lo anterior vislumbraría la constante vinculación entre lo ya acontecido y el *acto de narrar*, en cuanto este es concebido siempre como una actualización del pasado- reivindicación, en algunos casos, si se prefiere- del tránsito involucrado hasta llegar a un tiempo presente. Inevitablemente, entonces, el pasado modificaría ipso facto la narratividad del cuento.

Aquello es fundamental para entender la problemática del cuento relacionado con la alegoría. Ya desde la base de toda narración es necesario la justificación con un pasado que vuelve a activarse, que se vuelve a repetir. Vivificado por ejemplo en el arte fotográfico, en donde la máxima radicaría en traer nuevamente ‘a la vida’ aquello que ya posó sobre el lente, que ya estuvo en un instante, que ya se evaporó pero que volvería otra vez. Tal como además se puede narrar una fotografía, si se pretende traer a la realidad un cuento es necesario contarlo y ‘contar el cuento’ es concretamente ‘volver a revivirlo’. El teórico Mario A. Lancelotti en su texto *El cuento como pasado activo* comenta que para narrar se debe “admitir la participación del pasado para situarnos en un punto de vista que incluye la problematicidad como un rasgo formal” (176). Narrar

sería recapitular, computar un algo ya conocido, para de esa manera poder explicarlo y darlo a entender a otros.

Esta vinculación con *el otro* es fundamental si se espera la comprensión de los lenguajes escriturales. Entender el cuerpo como señal de un pasado que sin duda gatilló las vivencias, los cambios y los golpes vividos, resulta similar si se compara la escritura literaria del cuento con el cuerpo como escritura. Finalmente, la revisión de lo ya ocurrido permitiría la narración del cuento, la volvería inclusive un cuerpo vivo de ser analizado y cuestionado, no momificado en un pasado, sino que constantemente siendo reutilizado y reincorporado al basto terreno permitido por la lectura activa. Dicha vuelta al pasado coincide con su capacidad de supervivencia en el tiempo, su poco o casi nulo nivel de extinción y su envidiable juventud. En el texto *El cuento y sus vecinos* de Alba Omil y Raúl Alberto Piérola, se expone que “contrariamente a lo que ocurre a la novela, marcada por diferencias de siglos y de épocas, el cuento se distingue por su rigurosa juventud: es el más antiguo de los géneros literarios; además permanece actual; es el más persistente y el más fiel a su esquema inicial” (149).

La novela- género longevo en estructura y temática pero de más reciente aparición- condensaría el tiempo, guardándolo en una caja fuerte resistible a altas temperaturas y a los avatares del cercano apocalipsis; el cuento, en cambio- más viejo en temporalidad, pero al parecer más joven en flexibilidad- expande y remueve las estructuras, convenciéndose que no todo se encuentra en esa caja fuerte novelística y sincrónica, sino que es necesario la revisión constante y la búsqueda de ese ‘algo más’, de esa lectura *entre líneas*, que oculta y que asoma al mismo tiempo. Reiterando el tópico inicial: la lectura de los cuentos wacquezianos debe realizarse *en situación*.

Es por ello que la novela recicla detalles, fosilizando el tiempo y las historias- que pueden ser muchas-, en tanto que el cuento emancipa la temática, la vuelve preponderante y se rige netamente por aquello que se tiene en mente en

un principio como propósito escritural. Nada es casual, todos los enunciados dichos y no dichos forman parte de un todo que se pretende encausar hacia el final de la lectura. Edgar Allan Poe expone lo siguiente acerca del cuento para *Graham's Magazine*, en mayo de 1842, y es citado por Omil y Piérola:

“Un escritor idóneo ha construido un cuento. Si es prudente, no habrá moldeado su pensamiento para acomodarlo a sus incidentes sino que después de concebir cuidadosamente un cierto efecto único y singular, inventará tales incidentes, combinándolos de tal manera que puedan ayudarlo a establecer ese efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a destacar ese efecto, quiere decir que ha fracasado en su primer paso. En toda la composición no debe haber una sola palabra cuya tendencia directa e indirecta no esté al servicio de ese designio preestablecido” (164).

Lo expresado por el cuentista es bastante decidor respecto a lo evaluado hasta este momento: con el efecto ya determinado en primera instancia, se instalará el diseño narrativo y la creatividad de la historia como tal. El título, por ejemplo, siempre debe ir acorde a lo que se narrará ya que también será causa importante del efecto final conseguido tras la lectura de un cuento. Algo así como una profecía auto cumplida: la escritura del cuento contiene en sus gérmenes la herida de lo ya pensado, de lo ya ocurrido, inclusive, de la repetición como circunstancia de su accionar y de su consecuencia final y estrepitosa; porque de eso sí que no se escapa el lector de un cuento bien ejecutado: del choque que ocurre tras la lectura total, atenta y activa de la escritura cuentista. Que Mauricio Wacquez haya llamado *Excesos* a su volumen de cuentos, no es azaroso ni arbitrario: los colmos y las superabundancias se encuentran en cada una de las historias, los personajes y la estructura narrativa con la que se sustenta la trama. El título, por tanto, sugiere la lectura y lo que como lectores encontraremos en sus líneas; se sabe, entonces, que las abundancias guiarán a los personajes e influenciarán su accionar.

Además, dicho exceso será gradualmente intensificado en las lecturas de los cuentos escogidos en este análisis, exceso que, inclusive, se vivifica en cada uno de los títulos y temáticas de los cuentos en cuestión. Excesiva es la transformación final del personaje principal en “Excesos”; lo mismo que resulta en “El atraso”, en cuando Madame de Lansoy y su esposo Roger son atacados gracias a la descomunal demora inconsciente que viven los protagonistas. Se observa, por ende, que aquello que va modificando la conducta de los personajes alegóricos se encuentra desde el inicio, cuando uno comienza con la lectura atenta y activa de los discursos. En cada uno de los cuentos escogidos en este análisis, entonces, se vivificará en carne y tinta propia el exceso como característica de los personajes, y no de manera fortuita, sino que, por el contrario, bajo un aspecto exclusivamente alegórico: es la huella, es el pasado superabundante lo que finalmente estimulará la tensión narrativa y hará tan particulares los cuentos de la selección.

Ya lo alegórico, por consiguiente, se encontraría reanimado en la estructura *cuentista* utilizada por Mauricio Wacquez en los cuentos escritos. Ahora bien, si el pasado actuará como huella en los personajes, ¿bajo qué figura se patentizaría dicho pasado en los personajes de *Excesos*? Sin duda, la representación de aquella huella adoptaría la forma del resentimiento. En “El coreano”, por ejemplo, es ese resentimiento el que permitiría la actuación del protagonista sobre la mujer que vuelve a su vida, tras mirarla desde su ventana; es ese resentimiento ácido, oculto, mañoso y sin arrepentimiento lo que atacará el recuerdo del protagonista trayendo a su presente narrativo los oscuros y maquiavélicos planes de eliminación de la que él consideraba “su enemiga”. Evidentemente, este mal accionar traerá consecuencias que seguirán actuando como *huella* del resentimiento y la mala fe, a saber: la deformidad de la víctima; cada una de las cicatrices servirá de anzuelo para justificar la maldad que reviste en el personaje protagónico y moldeará- siempre de manera imperfecta- la alegoría escritural que confluye en dicho cuento. Finalmente, es el rostro de la mujer la muestra

“perfecta” del resentimiento y el poder deconstructivo del pasado sobre un personaje que escribe su alegoría en las cicatrices de aquella mujer que odió con el alma. La deformidad ocasionada sería el implante de lo *excesivo* en “El coreano”, primer cuento del volumen. Dicha degradación excesiva ya es advertida por Walter Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* en tanto parentesco entre el sádico y el alegórico: “es en efecto peculiar del sádico el degradar su objeto y luego- o gracias a ello- hallar satisfacción. Así lo hace también el alegórico en aquel tiempo ebrio de atrocidades imaginadas o experimentadas” (188). Lo que el sádico ejecuta, comparable con la tarea del alegórico, es una deshonra hacia el objeto; el protagonista de este cuento tan áspero es precisamente apagar cualquier luz de esperanza en aquella enemiga, no solo martirizándola sino que maltratándola físicamente: marcándola de por vida. La alegoría se presentará entonces, constantemente, cada vez que la mujer observe su rostro en el espejo, encapsulando sus cicatrices en el protagonista del cuento, quien con orgullo y nada de arrepentimiento, la mira desde su ventana.

Así entonces, la marca del título que engloba la colección de los presentes textos, traerá entre sus líneas y espacios, el estigma de lo *excesivo*, y aquello se encauzaría, por defecto, en la utilización- y manipulación inclusive- del género del cuento como superestructura de la escritura de *Excesos*. En “Después de almuerzo”, no es el resentimiento la verificación del *exceso*, sino que el sueño: la realidad y el onirismo se entremezclan en una sucesión de imágenes irresolutas que últimamente derivarían en una nebulosa. Existe en el protagonista la certeza del seguir durmiendo, de la espera como marca fundamental de su existir: una espera que estaría mediada solamente con la intervención de su amigo Fernando, tras despertarlo. El *exceso* de sueño<sup>9</sup> modificaría la conducta del personaje principal, no reconociendo- él, en su estado- la realidad del mundo de los sueños. Finalmente, el protagonista vivirá en un infinito *excesivo* sueño, lo mismo que patentizará una eterna espera. El “después de almuerzo” jamás acabará,

---

<sup>9</sup> Entiéndase también como exceso de sueño acumulado, exceso de cansancio.

perpetuándose como un significante que nunca encontrará su símbolo, no hay encauce, pura alegoría. Solo Fernando, reitero, lo puede despertar significando su *vuelta a la realidad*, al trabajo, a la rutina. Fernando es aquella persona a la cual el protagonista le deposita toda su confianza con el único fin de volver real sus divagaciones, pero no aparece, no llega. Acá Fernando es el responsable, y nosotros como lectores nos percatamos de ello, sin embargo el protagonista sigue esperando. Acá el motivo de la espera se vuelve fundamental. Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, comenta dicho motivo de la siguiente manera:

“¿Estoy enamorado? – Sí, porque espero’. El otro, él, no espera nunca. A veces, quiero jugar al que no espera; intento ocuparme de otras cosas, de llegar con retraso; pero siempre pierdo a este juego: cualquier cosa que haga, me encuentro ocioso, exacto, es decir, adelantado. La identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: *yo soy el que espera*” (92).

Si bien no es posible inferir que el protagonista estuviese enamorado de Fernando, sí espera y es una espera que se sustenta en el renacer, en el volver a despertar: la primera mirada al mundo, como diría Lacan. Y claro, eso no ocurre. El protagonista cree aún no despertar, por lo tanto, seguiría en un estado casi hipnótico: no habría devuelto al mundo su primera mirada ni habría dejado el viaje intrapersonal que significa estar soñando. No obstante, se conoce que sí fue despertado, dejando el amor por el sueño y la voz de su compañero remeciéndolo, por el bisturí, la sangre y el olor a remedios.

En “El alba de ningún día” el exceso se concretizaría en la figura de la muerte; muerte que es recuerdo constante, que es amargura y felicidad al mismo tiempo. La luz iracunda que jamás aparece, que vuelve oscuros los días, retomarán el sentido de la muerte como un traspaso hacia otro lugar, ni mejor, ni peor, solo diferente. La muerte emerge tan obsesiva que alargará sus dedos hacia la figura de la laguna que simbolizaría el traspaso hacia la “otra vida”, lo mismo

que la imagen de Juan, ese amigo muy querido, muy amado, que lo espera en un “para siempre” que es sinónimo de eternidad.

Un exceso además que es reflejo de contradicción: es el día que nunca llega, la claridad que no emerge jamás. “El alba de ningún día” retomarí­a la contradicción inherente del aquello que no logra su explicación coherente. ¿Acaso existe algo más contradictorio que la muerte?

Todo este análisis permite una pregunta trascendental que se ha respondido solo superficialmente y que conllevaría la problemática inicial de este capítulo: ¿existe una relación directa entre la alegoría y el subgénero del cuento?

### **1.3. El choque entre alegoría y cuento**

Retomando lo anteriormente explicado, es favorable sintetizar los siguientes aspectos que proporcionarían una buena dosis de entendimiento para llegar a la figura de la alegoría, a saber: 1) representaría una historia en decadencia, 2) implicaría un retorno al pasado- huella- que marcaría su accionar, 3) se manifestaría en cada uno de los cuentos escogidos y concretamente en sus protagonistas, 4) fluiría en las acciones principales realizadas por los personajes de los cuentos, 5) revestiría de múltiples significaciones a los protagonistas, patentizándose en aquello que motivaría el relato. Ahora bien, dichas características resonarían profundamente en el género cuento patentizándose, por ende, en los discursos excesivos de Mauricio Wacquez, en tanto conformarían un universo fragmentado en el cual los rastros de un acontecimiento ya ocurrido modificarían la conducta y el pensamiento de sus protagonistas.

Anteriormente, se mencionó la fotografía, en una especie de relación con el género estudiado. El cuento condensa, siempre a retazos, una vasta realidad, encasilladas en lo ya estudiado: el título, la temática única y particular e inclusive en que el cuento debiese leerse de una sentada, sin frenos, habituándose los lectores ensimismada y majaderamente a la trama presentada. En el texto de



María Luisa Rosenblat titulado *Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento* se afirma dicho estado comentando que “el cuento presenta un acontecimiento completo, coherente y válido en sí, pero que cristaliza una realidad más amplia. Es una forma cerrada que recoge un infinito, es una totalidad, un microcosmos [...]” (235). El compendio de realidades es similar a lo que realiza la fotografía como arte, ya que sintetiza una totalidad, escogiendo acontecimientos e imágenes que permitan visualizar una *apertura* capaz de actuar en el espectador o lector, proyectando la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de las anécdotas visuales o literarias contenidas en la fotografía o en el cuento (236).

La apertura mencionada conllevaría, mágicamente si se quiere, la imagen de una totalidad o universo contenida precisamente en el cuento leído. Sin duda, aquella lectura acercaría al género en cuestión, no precisamente a la figura de la alegoría, sino que a la del símbolo, en tanto la lectura sería reflejo de una macroestructura que la englobaría y que, finalmente, actuaría como el significado de lo que se está contando o relatando. Jaime Galgani en su texto *La historia sufriente del mundo; literatura desde los marginados. La alegoría según Walter Benjamin* contrarresta los términos de alegoría y símbolo, situándolos siempre en tensión respecto a la recepción activa de los lectores. Galgani ilustra dicha tensión estableciendo que la lectura simbólica se ajusta a la premisa fundamental de que es posible encontrar datos que concuerden con la “búsqueda religiosa del ser humano, en el sentido de remontarse a la unidad primera del ser, allí donde no existen heridas y los proyectos no han sido agrietados; lecturas como estas encuentran su material privilegiado en la poesía mística, por ejemplo” (3). Tomando en cuenta lo analizado anteriormente, y ya habiendo conscientemente establecido a la alegoría como el motivo principal del presente estudio, la lectura de *Excesos* no respondería a la totalidad simbólica, al calce identitario entre significante y significado, no obedece a una unidad perdida y anclada en el discurso del cuento; no, y muy por el contrario: la lectura de *Excesos* chocaría,

pero no simétricamente, con la alegoría en tanto el pasado al cual se remontan los cuentos escogidos es ruinoso, maltrecho y deformador.

Para Galgani, la lectura alegórica partiría desde la premisa de que “no es posible acceder al momento mítico previo a la ruptura introducida por la historia [...]” (3). Y no se puede acceder ya que la nostalgia y la melancolía inundarían el presente: todo aquello que se construyó no es más que el resultado de los restos que quedaron, de lo que abandonó la historia y la cultura. Citando a Galgani nuevamente: “el autor alegórico, a falta de contar con los datos originarios, míticos, arcaicos, en su pureza prístina, debe conformarse con desmenuzar o reconstruir, a base de los restos ruinosos, la verdadera faz histórica, el verdadero quiebre de los proyectos” (4). Y claro, evidentemente, se estaría en presencia de la alegoría- en desmedro del símbolo- ya que los personajes, al desestabilizar las dicotomías modernas y occidentales, fluirían y conformarían su accionar siempre en base del recuerdo traumático y enfermizo de aquello que en definitiva contribuyó a su quiebre como personajes simbólicos, completos, identitarios y simétricos. Claro, no se niega la *apertura*, no obstante, dicha *apertura* resultaría compleja, incompleta y monstruosa: es una *apertura* a un pasado repleto de costras y superabundancias que contribuyeron a un presente narrativo que fácilmente pudiese ser prejuiciado, ocultado y renegado.

La lectura alegórica y en este caso la conformación alegórica de los personajes en *Excesos*, no obedecería al estadio absoluto de un universo totalizador, sino que a ruinas de un pasado siempre asfixiante que convocarían en un presente sin esperanza. Aquello que es posible entonces de leer en los cuentos de Wacquez abriría a la alegoría su carácter marcadamente nostálgico, no encontrando jamás ese pasado primigenio y esperanzador de lo que *alguna vez fue*. El cuento, por ende, y específicamente los cinco cuentos analizados en esta tesis, se moldearían a la alegoría como figura esencial y repetitiva en las acciones realizadas por los personajes. Los personajes se leen desde una perspectiva alegórica y decadente, ruinoso y pastoso, repleto de aquello que ya

los abandonó pero que sigue perforando su cerebro; no es contradictorio que Benjamin, retomando *El origen del Trauerspiel alemán*, exponga que “en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida en que se devalúa” (177).

El género del cuento es capaz de moldear un presente a costa de un pasado-no-glorioso y proceder por medio de los personajes. El protagonista de “El coreano” acomete contra su propio recuerdo, vivificado en el rostro deforme de aquella mujer que odia con el alma: dicha mujer no sería más que la activación de ese pasado que continúa trastocándolo; ¿no es acaso él mismo quien se observa por la ventana?, ¿no es acaso su maldad y odio los sentimientos que se dibujan en las cicatrices de la mujer?

En *El cuento como pasado activo*, Mario A. Lancelotti dice que el “carácter retrospectivo que hace del cuento en general [...] una recapitulación, pertenece a su esencia recurrente y muestra en el género, como una característica que lo define en su temporalidad, la vigencia de un pasado activo” (179). En “El atraso” el juego con la temporalidad se vuelve evidente, en tanto los personajes, encarnados bajo la voz de Madame de Lansoy viven en un pasado que no es más que su presente en la trama. Jamás se darán cuenta que son espectros que existen siempre desde un pasado que los condena a la muerte, que los arrastra hacia la indecisión. ¿Será acaso la muerte o la fatalidad motivos esencialmente alegóricos en los cuentos de Mauricio Wacquez? Sí, tal vez. Lo importante es que su participación se torna absoluta e irreductible en cada uno de los personajes protagónicos de dichos discursos literarios.

La brevedad, como marca fundamental de los cuentos en general, permitiría que no se cuestionen ciertos acontecimientos siempre y cuando estos tengan relación directa con lo que se está relatando. No dando paso a la ambivalencia temática- tanto por estructura, como también por fugacidad- el cuento no permitiría acciones de más. La brevedad de los cuentos escogidos

precisamente permitiría que todas las acciones involucradas en la trama actúen con tal intensidad que conviniesen a que la alegoría se manifieste como un pasado activo en el presente narrativo; esto porque la marca o estigma que modela a los personajes no puede diluirse en detalles abarcadores de diversas realidades, sino que ir al punto exacto, o como diría Quiroga: “una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco” (Pacheco 15) o inclusive en voz de Cortázar: “a un match boxístico ganado por knockout” (Pacheco 15).

La alegoría entonces, ayudada por la brevedad de los discursos, insiste en el efecto que los cuentos pretenden encauzar en el lector. Leer dichos cuentos de *una sentada* sería lo ideal para comprender a cabalidad los textos de la presente selección. Y el efecto conllevaría la sensación- de *knockout*, por ejemplo- en los receptores. El efecto de *irrealidad* en el cuento “Después de almuerzo” provocaría la sensación de anhelar comunicarle el error del cual forma parte y que conformaría la identidad triturada del personaje principal. Claro, se lee desde un cotidiano, un cotidiano que pretende eliminar en cada línea de los cuentos, algo que desde este lado siempre se está seguro: la realidad. Rápidamente, entonces, se deja de lado cualquier sentimiento de realidad que se quiera entregar, situándonos netamente en la alegoría del efecto conseguido. Y ahí es que se queda: en aquella sensación de golpe profundo, de certeza absoluta, como si nuestra mente y cuerpo fuesen sacudidas y atravesadas- justo en el blanco- por aquella flecha llamada *efecto*.

Sintetizando, los cinco cuentos analizados en esta tesis dan cuenta de una vuelta al pasado, en tanto el recuerdo los configura como seres, seres muchas veces deformados por aquello que los ata a la costumbre y al tratamiento obsesivo y *excesivo* de su propio pensamiento. Es aquella vuelta al pasado lo que se pretendió rescatar en este apartado y que se vincula con la figura de la alegoría: personajes revestidos de sus acciones anteriores, pulverizando su presente con el fantasma- muchas veces de la negación- de dónde están y

quiénes son. En *El cuento como pasado activo* se vincula el cuento con la alegoría, en cuanto remite constantemente a lo absurdo, y dicha manifestación es propia de esa figura, producto de la naturaleza marginal del signo. Lancelotti dice:

“[...] y lo absurdo comparte con el acontecimiento puro que da vida formal al cuento su fatal irreductibilidad. Obsérvese que en cuanto fractura con un orden determinado, lo absurdo no reconoce la menor ambigüedad. No hay en él medias tintas. Participa del carácter radical de la situación: es, simplemente. No hay aquí, como en el misterio, velo alguno que apartar. Lo absurdo podrá asombrarnos, pero es inconjurable” (181).

El efecto provocado en los cuentos es alcanzado mediante el recurso de la alegoría, quien bebe de lo absurdo, leyéndose siempre *en situación*. Con esto se propone que la construcción de los cuentos, y en este caso de los personajes- tanto alegoría- mantienen vivo un presente absurdo y extremo que permite obviar lo cotidiano y la ambigüedad. El absurdo, al volver una y otra vez, trae consigo el fenómeno alegórico manteniendo en un presente narrativo el pasado activo como constructo.

Esto último es fundamental tras la lectura de los cinco cuentos seleccionados. En “Excesos”, por ejemplo, el absurdo radicaría en la mantención de un ideal sin resolución práctica jamás: el hecho de crear una nueva realidad que finalmente no funcionaría. El absurdo, por consiguiente, atacaría precisamente la completitud de la identidad, generando personajes encerrados dentro de sus propios vicios: nunca, entonces, llegarían a un cauce: no existiría “final” (si se puede llamar así). El sentido se pierde en la multiplicidad de voces y situaciones narrativas.

Los personajes vagarían nunca encontrando el lugar indicado.

Es el errabundeo que Roland Barthes expone en el ya citado *Fragments del discurso amoroso*: “aunque todo amor sea vivido como único y aunque el

sujeto rechace la idea de repetirlo más tarde en otra parte sorprende a veces en él una suerte de difusión del deseo amoroso; comprende entonces que está condenado a errar hasta la muerte, de amor en amor” (121). ¿Será acaso que no hay nada más absurdo que el amor? E inclusive más: ¿se podrá relacionar lo absurdo del amor con la alegoría en tanto objeto destinado a vagar y a repetirse de relación tras relación? Al parecer el amor también es una alegoría.

## CAPÍTULO II

### LA ALEGORÍA DECONSTRUCTIVA EN *EXCESOS*

#### 2.1. El postestructuralismo y la deconstrucción

La interrogación de los conceptos fundamentales del presente estudio tiene como propósito fundamental el examen de los términos de alegoría y deconstrucción en los personajes protagónicos de los cuentos escogidos. Lo anterior obedecería a la edificación de una escritura en tensión y huidiza, enaltecida por los actantes de los cuentos, quienes se comportan como significantes de un significado inconcluso, en un cuerpo textual de aquello que nunca encontrará el absoluto. Una escritura que sufre- al mismo tiempo que se potencia- con lo imperfecto e irresoluto. Esta fijación en los personajes recaería en que ellos mismos son los realizadores de las acciones y estados en los relatos: son el verbo que conjura y maldice la búsqueda constante de un sentido literario y armonioso en la escritura de Wacquez. *Excesos*, entonces, en su manifestación concreta en los cinco cuentos ya mencionados, respondería a una construcción alegórica de sus personajes, la cual atendería en la trama misma de los textos, iluminando el presente narrativo en un constante fluir de fragmentos y/o huellas del pasado.

Esta importancia de la historia remontada a un pasado, es accionada por los personajes, quienes se construyen en base a aquello que les sucedió anteriormente: traen a un presente narrativo los fragmentos que condicionan su acción y pensamiento (su estado). Dichas huellas condicionan su identidad, en tanto le otorgan a los protagonistas características que no lo encasillan en una determinada arista, sino que los definen en la difusión, la contradicción y la movilidad. Sin dudar, aquel factor no representa- en este estudio- un intento de absolutismo inacabado, sino que, muy por el contrario, un producto determinado y nutrido positivamente por aquella carencia o fisura que los personajes no logran

completar. Esto porque el alzamiento provocado por un sentido específico y determinado, se trunca debido a las interminables salidas laberínticas que dichos discursos poseen. Hay problemas espaciales y temporales que indicarían ciertas segmentaciones o parcelaciones de lo políticamente correcto o lo adecuado para cumplir con un significado o sentido conjetural. ¿Problemas identitarios en una sociedad que pretendía ser homogénea? Claramente, los protagonistas de *Excesos* se encuentran en aquella tensión, en aquella fisura provocada por la división y el no reencuentro.

Comprender la práctica deconstructiva al alero de determinados textos narrativos, implica un reconocimiento de las particularidades postestructuralistas emergidas en Europa hacia finales de la década del 60 del siglo pasado. Considerando la profunda crisis social que significó el avance del postestructuralismo, en relación con la economía metafórica del estadio anterior, las características ahora pondrán énfasis en la subversión de las estructuras del lenguaje, evidenciando cómo éste se vuelve el objeto mismo de su propio estudio y análisis. La literatura, definida en esta instancia como una pluralidad, es un juego de significantes que nunca aterrizarán en un centro esencial o significado. Lo anterior responde a la lógica del texto leído metonímicamente en tanto el sentido que tendría éste no se terminaría de construir jamás.

El postestructuralismo coloca su acento en la no naturalidad de los signos lingüísticos, en la no correspondencia entre lo implícito y lo explícito, además de, por supuesto, la tensión que se instala en aquel espacio de indecisión y de ruptura. Lo que el postestructuralismo comienza a cuestionar es la estructuralidad de la escritura, interrogándose acerca de las jerarquías, las cuales son posibles de identificar en los textos y así desestabilizarlas y ponerlas en jaque. Del mismo modo, el postestructuralismo considerará que la escritura y la lectura formarían parte de un mismo fenómeno, de una misma dimensión: ambas apuntando a la desestabilización del texto y a la pérdida de importancia del significado en tanto, mediante la lectura y la escritura, se resquebrajaría la tiranía del significado.



Ahora bien, dichas teorías se encauzan dentro de la práctica deconstructiva. Necesario creo establecer que la deconstrucción no es un método- como los mismos teóricos de la deconstrucción le reclaman a los estructuralistas y formalistas- sino que una práctica. Lo anterior partiría de la premisa que es factible la lectura de algún texto literario de cualquier manera, por lo que el establecimiento de estructuras en alguna obra, estaría vetado para la deconstrucción. Jacques Derrida, uno de los principales teóricos deconstructivistas, se sitúa dentro de una genealogía romántica, provocada por la crisis de la razón, debido a que ahora es posible leer obras literarias accionando mecanismos otros de articulación, alejados de la búsqueda de un sentido único y absoluto. A nivel de la contextura total de la obra, constantemente se están rompiendo reglas, lo que situaría el fenómeno deconstructivo contrario a una tradición aristotélica, dedicada a la idea de que en una obra literaria hay un conjunto de reglas que regulan la significación. Para la deconstrucción no todo en el arte es razonable ni tampoco se puede traducir a reglas o normas que compondrían el elemento literario, ya que, por ejemplo, hay otros aspectos de la psiquis que entrarían en funcionamiento para enfrentarse a los textos literarios, por ejemplo la dimensión inconsciente e instintiva que actuaría en la literatura.

Partiendo de este análisis de la tendencia postestructuralista y deconstructiva, sitúo los cuentos de *Excesos*, en tanto sería el sustento que- plausiblemente- se detecta en las temáticas tratadas en los textos, las cuales irían desde lo onírico e irreal hasta la cotidianeidad misma, todas subordinadas a la interacción metonímica de sus protagonistas, caracterizados por la descentralización de sus personalidades y afectos. Me parece pertinente comenzar dando una acotada pincelada respecto al porqué del fenómeno deconstructivo ya que, por un lado, permitirá acceder de manera más oportuna a lo tratado en esta tesis mientras que por otro lado, cruzará las líneas temáticas y de análisis de los cuentos elegidos. El porqué de la elección de los cuentos también obedecería al rompimiento de reglas y normas que, a nivel de su

expresión, creo que son posibles de elevar dentro de la perspectiva deconstructiva.

Líneas que se desdibujan, textos en los cuales el equívoco también comunica y en donde lo conceptual no iría en desmedro de lo intuitivo y espiritual, son acercamientos que desde un primer momento obtuve de la elección realizada. Si la subjetividad muchas veces escapa de nuestra mirada como lectores muy atentos y concentrados, siendo parte importante de los vectores implícitos que refuerzan y atacan los textos literarios, ¿por qué, entonces, no fundamentar mi deliberación textual? Lo que me movió fue el impulso del gusto, del querer incluso ir más allá de lo ya conocido y saboreado, situar el análisis dentro de una esfera quizás irreconocible y pasada por alto en una primera lectura, y que de todas maneras, formaría parte fundamental del acceso a una identidad movедiza e inestable.

Considerando que el lenguaje no da cuenta de toda la realidad y que muchas veces inclusive miente, rastreo miles de imágenes que me permiten develar la fuerza que envuelve a los textos, a partir de una lectura errante, incompatible y desestabilizadora.

Para cumplir con aquel propósito, revisaré los textos literarios basándome en dos categorías influenciadas por diversos teóricos. Por una parte, Roland Barthes con *El placer del texto*, iluminará una lectura individual y audaz, reflejo del limbo lingüístico y literario en el cual se encuentra dicho autor: un lugar móvil y dinámico, muchas veces incierto y fisurado. Mientras que por otra parte, las aproximaciones deconstructivistas emplazadas por Jacques Derrida, situará los textos dentro de la problemática de lo indecible e inefable, dando a conocer aquello que el texto no pudo- o no quiso- mostrar.

## 2.2. *Entre líneas y fragmentos*

*“El texto es (debería ser) esa persona audaz  
que muestra su trasero al Padre Político”.*  
(Barthes, *El placer* 85)

El teórico francés Roland Barthes se encuentra en una especie de limbo idiomático; esto porque sus postulados se encuentran en un momento entre el estructuralismo y el postestructuralismo. Si bien lo previo no será fundamento del análisis “barthesiano” de los cuentos elegidos, sí parece que es profético respecto a las temáticas a tratar, debido a que ese lugar indeterminado, ese espacio *entre*, al cual situará a la literatura es, si se quiere, reflejo de la indecisión teórica en la que se leen sus acercamientos a las letras. Si es más bien estructuralista o postestructuralista no vendría al caso analizar, pero lo que sí se pretende dejar en claro con esto es que aquello le otorgaría dinamismo y movilidad al “lugar” teórico en el cual se emplaza.

El epígrafe que da inicio a este apartado indica cómo la palabra, además de rescatar aspectos relacionados con la cualidad del texto de (de)formarse como un cuerpo textual y de la vinculación entre escritura y cuerpo, da cuenta de la capacidad subversiva y revolucionaria de la literatura, en tanto, desafía al poder gubernamental y al encuentro de un sentido comunitario a los relatos, volcándose hacia la indecisión y al recorrido textual que marca todo viaje de encuentros y desencuentros literarios y lingüísticos. El énfasis en lo políticamente no correcto y en el despojo de las apariencias como lectores, conducirá la escritura barthesiana.

Roland Barthes proclama una forma de escribir más fragmentaria y dispersa. Lo importante acá es que dar cuenta de algún texto es también informar acerca de la teoría que lo sostiene y aplica, por lo que el discurso del teórico se conjuga con la escritura literaria: ambos procesos no deben analizarse por

separado, ni tampoco uno por sobre el otro. En líneas generales, Barthes propone colocar el significado en tela de juicio, en tanto no se accedería a la multiplicidad de lo real. La teoría del significado impulsa y promueve la monología, en pos de enaltecer un sentido único, coherente y trascendental en las obras literarias, siendo que el sentido siempre es huidizo ya que recorre las capas del texto, desplazándose por la superficie. Retomando lo previo, Barthes niega la búsqueda de la totalidad unificadora en los textos literarios.

Tras la visión no abarcadora de los textos literarios, Barthes postula la arbitrariedad del signo lingüístico, en tanto éste no poseería una identidad fija o estable, sino que, muy por el contrario, movediza y dinámica. El signo lingüístico es un devenir, por lo que la lectura no estaría anclada a una determinada tendencia o ligamento. Lo importante ahora es reconocer cómo el lector va construyendo su propio cuerpo textual, en base a una lectura individual y diferencial. Finalmente, lo que construirá los sentidos de algún texto literario, serán los códigos culturales que se sitúan en el individuo lector, códigos que son errantes, cambiantes y, muchas veces, inasequibles.

Evidentemente, *Excesos* presenta características que lo vuelven apetecibles de un estudio barthesiano acerca de la literatura. Esto porque su alzamiento provocado por un sentido específico y determinado, se trunca por las interminables salidas laberínticas que dichos textos poseen. El juego como lenguaje, en tanto significante movedizo y sin un anclaje único, se patentiza en los cuentos seleccionados, debido al constante recorrido escritural, no solo de la lengua como sistema y código, sino también de los personajes en cuestión. Un texto de Barthes denominado *¿Adónde o/va la literatura?* trata acerca de la importancia de los variados lenguajes que invaden el término literatura: “la literatura crece en un mundo de lenguajes [...], el mundo de los lenguajes en que vivimos; y esa logósfera, si nos atenemos a lo que nuestra sociedad es, está profundamente dividida. Los lenguajes están divididos” (176).

*El placer del texto* de Roland Barthes, remite a una nueva manera o lógica de entender la lectura y la escritura de los textos literarios. Hay una reivindicación de lo corporal dentro de la comunicación literaria, en tanto, somos individuos corpóreos los que leemos y reflexionamos en torno al lenguaje presentado en las obras. Existe, por lo tanto, una diferenciación entre *mi cuerpo lector* y el cuerpo escritural presentado; y es en ese mismo cuerpo donde se delatarán las huellas o marcas del significante, del recorrido del significante por el *entre líneas* del texto. La conducción de dicho texto estará guiada por presentar el placer del texto como una teoría y no considerarlo de segunda mano, como cuando el imperio de la razón atacaba con su predominancia. Se depura, por tanto, el concepto de texto bajo los parámetros del placer y del goce. Barthes recorrerá, siempre a fragmentos, la escritura y la lectura placentera y gozosa, dejando entrever cierto deseo de situar a la literatura en un espacio indeterminado, en pos de una nueva concepción de lo propiamente literario.

Mediante la concepción de que el texto no tiene límites definidos, caracteriza los términos de placer y de goce, no sin antes indicar cómo el lugar de la fisura y el desgarramiento es aquel estadio en donde pretende situar lo propiamente literario. Barthes se preguntará lo siguiente: “¿El lugar más erótico no está acaso allí donde la vestimenta se abre?” (19); la vestimenta entreabierto que comienza a quitar el velo, a desprender la cortina, menear la máscara. No es el *strip-tease*, ni las zonas erógenas en su completitud, sino más bien aquel *cambio de luces*, de ahí radica la erótica del texto. No es lo concretado, lo cerrado, ni tampoco el caos: “ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica” (15). En los cuentos de Mauricio Wacquez dicha línea argumentativa invadirá a los personajes en cuestión. Por un lado, el protagonista del cuento “Excesos”, que se dibuja como un cuerpo textual propenso al cambio y a borrarse a sí mismo, no mantiene el orden establecido al desear transformarse en su amada Irene: “ahora, que trato que la línea del párpado no se corra, dibujarla como siempre vi que ella la dibujaba...” (47). Juega con las

identidades y las apariencias, pero sin embargo, muchas veces no llega a la completa destrucción y aniquilamiento de su vieja escritura para que se apodere aquel nuevo cuerpo que lo abandonó: "... y todo para que este ojo quede en lo posible igual al otro, lo que dudo..." (47). Así entonces, se va a ir configurando un espacio entre ambos vectores: es el cuerpo que se quiere asomar, ¿lo logrará?

En "El atraso" dicha fisura se marca en los instantes en que Madame de Lansoy se da cuenta que los relojes no concuerdan: la hora dicha por la radio es distinta a la hora marcada por el tablero del auto. De este modo, se genera un espacio otro, un desgarramiento entre lo "real" y lo irreal, en tanto los personajes de dicha narración conviven en un universo paralelo y equivocado, inestable y sin identidad. Es aquel estadio del relato, y hasta que finalmente la protagonista logra percatarse que es ella y su esposo los protagonistas de la destrucción, del accidente vehicular, el espacio de indecisión erótica del no conocimiento y del no calce lingüístico y literario.

Barthes plantea que el texto de placer es aquel que contenta, da euforia: proviene de la cultura, por lo tanto no transgrede el orden de lo real. Es lo legible, aquello que se sabe cómo leer, ya que está ligado a una práctica confortable de la lectura. Por su parte, los textos de goce son aquellos que violentan los códigos, desacomodan, hacen vacilar los fundamentos históricos y culturales, poniendo en crisis su relación con el lenguaje (*El placer* 25). El placer de viajar a París, pese a la nostalgia que invadía a Madame de Lansoy: volver al hogar, a la tranquilidad, a lo estructurado y correcto; pero el goce del desastre, la perversión, la pérdida del calce y de lo unitario. La lectura que Barthes propone es una lectura que se basa en la cultura y su diversidad: es aquel espacio, aquella etapa no resuelta. Postulo entonces, la importancia de la indecisión y de la fisura que "El atraso" destaca por sobre todas las cosas y que al mismo tiempo desenfoca, sin la necesidad de caer en la pérdida ni tampoco encauzar los ángulos: es el espacio que está entre esos dos estadios.

En “El atraso” el narrador expone: “junto a ese tranquilo sentimiento de derrota, se levantaba una inquebrantable gratitud por todas las cosas que se fueron combinando, entretejiendo, para que los planes se cumplieran, para que los deseos no se frustraran” (63). Cuando los deseos no se cumplen, se le da la bienvenida al goce; cuando hay objetivación, inclusive de cómo leemos (lugar, tiempo, ambiente), entra en juego el placer. El goce es el accidente, lo inoportuno, móvil y vacío; mientras que el placer es la confortación, el saberse amada de la protagonista, el saber que va a llegar junto con Roger a un lugar acogedor y estable.

En “Excesos”, el protagonista anhela un reencuentro, una metamorfosis. Lo que podría resultar sumamente conmovedor, es el inicio de la angustia y la búsqueda. Reitero lo cautivante que me resulta este cuento. Y siempre tiene algo más que decir: es el exceso de querer ser lo que no soy, lo que culturalmente no me corresponde. El protagonista extiende ante él dos cuerpos textuales, decidiéndose a caer en el del goce. Barthes dice: “[...] goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso” (25). El sujeto protagonista se escinde, se hiere a sí mismo, a su consistencia, a lo que supuestamente le calza; se pierde dentro de la transformación, del recorrido textual de su amada Irene, aquella que lo abandonó.

Así entonces, Barthes va a ir planteando una dialéctica del placer, a la que llamará juego y la cual se condice con la práctica de la escritura y la lectura: “no es la ‘persona’ del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del goce: que las cartas no estén echadas, sino que haya juego todavía” (12). El protagonista de “Excesos” no necesita de la otra ida, sino aquella estancia en la cual ambos cuerpos puedan encontrarse. De hecho, y pese a la frase última del cuento (“sí, ahora soy Irene), el personaje solo juega a hacerlo, pero no lo es.

El texto literario debe probar que desea al lector, que tuerce todas sus posibilidades de ser y de encontrarse. Tanto “Excesos” como “El atraso” cumplen magistralmente esa cualidad, ya que la lectura de dichos cuentos seduce al lector, no logrando captar el mensaje, sino que más bien escapándosele de las manos. ¿Qué ocurrió con los protagonistas en “El atraso”? ¿se transformó en Irene el protagonista de “Excesos”? Aquellos significantes no tienen un anclaje determinado, siendo el significado modificado mediante las lecturas e interpretaciones de los textos.

Barthes dice que el autor es una figura que cierra la navegación y que metaforiza el texto. Lo importante acá no es la totalidad, ni el absoluto, ni las respuestas; lo que realmente vale la pena en el proceso de lectura es la pregunta y la contradicción. Enfatizar en lo que no queda claro sería una lectura rica y enfocada en el placer. ¿Por qué negarse a no entender? Hay gracia en la no simetría de elementos. Vuelvo al texto *¿Adónde o/va la literatura?*, ya que remite a que el texto no es reflejo de una expresividad, sino una práctica de imitación, de copia infinita (178).

¿Por qué negarse al placer que podría de alguna manera provocar el texto? Acá la idea clave es cómo el cuerpo textual toma la figura del cuerpo erótico. Roland Barthes dirá que es un anagrama. Este espacio es provocado por el fragmento dejado por la separación entre mis ideas y mi cuerpo: ¡tenemos que dejar que el cuerpo nos lea!

El texto tiene que despertar nuestras perversidades: “perversidad del escritor (su placer de escribir no tiene función); doble y triple perversidad del crítico y de su lector y así al infinito” (30). Un ejercicio neurótico y voyerista en el cual, como lectores, miramos descaradamente y el texto también nos mira, evidentemente. Tal como el protagonista de “Excesos” mira a su amada, para “ser” ella, el texto literario debe mirarnos a nosotros y provocarnos, siempre a retazos, a fragmentos, a pedazos. Madama de Lansoy mira la hora para figurar su muerte,



para calzar el enredo de los horarios; y del mismo modo el texto mira nuestra propia muerte y placer al percatarnos que tal vez ellos mismos son los protagonistas del accidente relatado por la radio. Barthes dirá: “todo se juega, se goza, en la primera mirada” (84).

El espacio que sitúa Barthes en el texto, tanto como neurótico, voyerista y perverso, es también atópico. Prefiriendo la atopía, antes que la utopía, producto de que ésta no se ata a un lugar específico, sino que circula por entre las líneas del texto, dejándole espacio a la arbitrariedad y al error, al naufragio. Lugares atópicos son aquellos en los cuales se movilizan los protagonistas de los cuentos: indefinidos e inauténticos. La literatura sería aquel estigma profundo y atópico, en el cual la carencia o imposibilidad de lugar se reflejaría en los relatos.

Del mismo modo que aquel espacio literario, en donde confinan una multiplicidad de lenguajes es atópico, también confluye un término bastante interesante de tratar y que Barthes considerará en el transcurso placentero de su texto, a saber: tmesis. Dicho término tiene que ver con lo inacabado de las lecturas, con lo que no se leerá; es el ritmo audaz y poco respetuoso de la integridad del texto. La tmesis se produce en el consumo literario: no es anticipada por el autor o escritor, ya que este último no puede prever qué es lo que el receptor no leerá (21). ¿Y qué es lo que no leemos en los cuentos seleccionados?, ¿cómo actúa la tmesis en nuestro proceso comunicativo con los textos literarios? No leemos aquello que no nos interesa, tal como no nos enteramos de las decisiones de los protagonistas y muchas veces, ni siquiera de sus propósitos. No obstante, ¿es necesario saberlas? No.

Además de esto, la tmesis actúa en el protagonista de “Excesos” ya que evidentemente se salta etapas para su metamorfosis, leyendo el cuerpo de su amada de manera superficial y errabunda. Hay aspectos que no puede obviar y que tienen que ver con su propia cultura, con su propio cuerpo, pero que sin embargo, no son obstáculo para querer acomodarse a la figura de su amada.

Vuelvo a mencionar aspectos de la teoría neobarroca que envuelven los cuentos de Mauricio Wacquez, relacionados con el simulacro y lo aparente, con aquello que solamente toma lo superficial para metamorfosearse.

Me parece que Roland Barthes y la lectura de *El placer del texto* se torna bastante auspiciosa, no para comprender el texto- ya analicé que la búsqueda del sentido para los textos literarios resulta estéril bajo esta teoría- sino para hacer hincapié en lo que el texto no nos quiso decir, lo que oculta, lo que se salta o evade. Realizar una teoría de la comunicación enfatizando en el placer y goce de la lectura y la escritura, creo que acerca el texto a espacios otros repletos de fragmentos y vueltas a empezar.

### **2.3. Desestabilizando las dicotomías**

Como expuse previamente, Roland Barthes es un teórico que aporta al fenómeno deconstructivo, no obstante no se sitúa como tal, sino más bien en una especie de limbo entre el estructuralismo y el postestructuralismo. Barthes es un aporte al fenómeno de la deconstrucción debido a variados factores. Uno de ellos es por su texto *La muerte del autor*, en tanto plantea que el concepto de autoría en sí, que es un término burgués, supondría que la figura del autor sostendría la escritura, siendo dueño de esta; Barthes cuestionará dicha manera de concebir la literatura, realizando el hecho de que donde exista escritura, desaparecería cualquier figura autoral. La escritura de un autor le pertenecería a la escritura misma y no al escritor.

Tomando lo anterior como antecedente, la deconstrucción va puliendo sus acercamientos en base al estudio *práctico* de diversos teóricos, quienes construyen esta práctica de manera opuesta a cualquier teorización que cierre el texto literario, es decir, en contra del estructuralismo. Jacques Derrida es uno de los estudiosos más importantes del fenómeno deconstructivo y al cual quiero referirme para cumplir con mi propósito inicial de análisis deconstructivo de los cuentos seleccionados. Esto porque me parece que sus postulados cumplirían con

la lectura fragmentaria y a *la deriva* que pretendo estar realizando y que inicié con Roland Barthes.

Derrida, como máximo exponente de la práctica deconstructiva, rechaza cualquier tipo de formalismo literario, en tanto, la naturaleza no se puede explicar mediante figuras y movimientos. Lo que postulará el francés, en discusión con Rousset en su texto *La escritura y la diferencia*, es que cada texto es portador de una fuerza que es activada mediante el *juego* de la escritura y la lectura. Para Derrida la escritura posee una fuerza incontrolable, transgrediendo toda intención proveniente del autor. En el texto mencionado, Derrida dice que “cuando el escrito está *difunto* como signo-señal es cuando nace como lenguaje; dice entonces lo que es, justamente por no remitir más que a sí [...]” (22). En este sentido, la escritura le pertenecería a la propia escritura, por lo que se volvería al sustituto de su propia voluntad de integración, difiriendo con los conceptos de identidad, símbolo y metáfora.

Para descubrir la fuerza del texto es necesario leer desmantelando las oposiciones binarias, solo de esa manera se atacarían la geometría de las estructuras que Rousset defiende. Los textos de occidente se han regulado en base a las estructuras binarias, por lo que la deconstrucción tendrá que desestabilizarlas. Siempre en dichas oposiciones existirá un ordenamiento jerárquico, el cual deberá demostrarse con el fin de enfatizar la diferencia. Lo anterior iría en perjuicio del concepto de identidad, la cual para Derrida sería sinónimo de una imposición desmedida de fuerzas. Es necesario entonces, desmantelar las oposiciones, pero no destruirlas, para de esta manera demostrar cómo las jerarquías en dichas oposiciones binarias son construcciones culturales, haciendo primar la diferencia y no la identidad.

Dicha jerarquía revertida en cada oposición, permitirá acceder a contenidos nuevos que no se encuentran situados de manera explícita, pero que al mismo tiempo son sumamente importantes para desmontar las oposiciones binarias. La

diferencia a la cual Derrida hace mención, tiene que pensarse no como una oposición, sino como una manera de relacionar lo uno y lo otro, para que al ser desmanteladas se signifiquen la una con la otra, desacreditando el orden establecido y lo que culturalmente se ha evidenciado como lo correcto y perpetuo.

Tanto en “El atraso” como en “Excesos”, es posible dismantelar oposiciones binarias que han perdurado verticalmente en la cultura occidental. La oposición más evidente en ambos cuentos es la de presencia-ausencia. Para Derrida no existe la percepción como en el ámbito metafísico, por lo que no habría presencia inmediata del objeto ante la mente. Derrida deconstruye, entonces, los postulados de Husserl, en tanto para el filósofo austriaco lo que se observa aparecería como presencia pura en la mente de las personas. Husserl sería precursor de la metafísica de la presencia, anclando ontológicamente al signo lingüístico: existe primero la cosa y luego existe su representación (signo), siendo ese fenómeno el que debe describirse en la inmediatez de la conciencia. Derrida, en cambio, dirá que lo que se observa no aparece en presencia pura en un presente único, ya que se encuentra mediado y *trabajado* previamente; las imágenes que aparecerían en la mente luego de mirar un objeto no son puras: no existe la representación originaria, siempre hay antecedentes. Se deconstruye entonces el anclaje de la presencia, en tanto estaría contaminada por la ausencia, por lo que no se encuentra explícito, por la *huella*.

En “El atraso”, la presencia de los protagonistas por las calles camino a París es clara y efectiva: ocupan un espacio dentro de un determinado contexto y tiempo, con un propósito determinado y un recorrido que es invadido por diversos pensamientos focalizados sobre todo en Madame de Lansoy. Sin embargo, en aquel espacio entre la presencia de ellos en aquel mundo y la ausencia de ellos como sujetos en el cuento, ocurren una serie de pasos que van indicando cómo la metafísica de la presencia se desarticula, dejando entrar a la ausencia, también como un fenómeno que definiría la misma presencia. Pretendo, por ende, dar a conocer cómo la oposición binaria de presencia-ausencia es desestabilizada en el

cuento, evidenciando que cuando se habla de presencia, se habla también de ausencias. Nunca un elemento estaría presente en sí mismo, debido a que no es puro, viviendo en él las *huellas* de otros sistemas ausentes.

Volviendo a “El atraso”, luego de que Madama de Lansoy pensara que el reloj del tablero- que marcaba las cinco y diez pasadas- estaba descompuesto porque en la radio habían anunciado otra hora, se comienza a configurar en el lenguaje, tanto de los personajes como del narrador, la llegada de la ausencia como marca fundamental de la presencia insostenible de los personajes y lo que ocurrirá “más tarde” en el relato. Ellos ya no se encuentran, sin embargo siguen “presentes”: la hora dicha evidencia la pérdida de la vida de los protagonistas y la relación de diferencia establecida entre el imperio de la presencia y la ausencia que lo colma con sus efectos. El narrador dice que Madame de Lansoy posterior a cuestionarse la hora “entrecerró los párpados, permitió que la multitud de cuadrantes luminoso se borrara, alejándose, creando un universo sin detalles [...]” (65). La ausencia de sus cuerpos y mentes trabaja en el mismo relato expresado por el narrador, en tanto, sus presencias se ven afectadas por el pasado-futuro de sus muertes.

Roger ahora recuerda que debe llamar a la fábrica, pero que no tiene los datos suficientes para realizar la llamada, Madame de Lansoy mira la hermosura de su esposo, siente tristeza, piensa lo feo que es París en aquel lugar donde se encuentran. Todo aquello que se va narrando, antes de la autoconciencia de su eliminación, está mediado por los signos ausentes, por los cuerpos inertes y sin vida de Roger y Madame de Lansoy. Finalmente, aquellas ausencias vivificadas en el lenguaje del relato, romperían con la muerte como sinónimo de término, ya que los personajes seguirán viviendo en un espacio indefinido y paralelo que los hará ser unas presencias fantasmas y ausentes.

En “Excesos” aquella lucha entre lo presente y lo ausente es quizás más evidente. Es la tensión entre el ser hombre y el ser mujer lo que en este cuento

marca la dicotomía. Por un lado el protagonista, quien se sitúa en un espacio indeterminado: “antes, ayer, yo amaba a Irene” (47), anhela convertirse en su amada que se fue. No hay más antecedentes, y tampoco hacen falta, para comprender el porqué de su decisión de metamorfosis, por lo que la transformación comenzaría de inmediato, desde el segundo párrafo del cuento. Es la ausencia de Irene lo que *trabajaría* la acción del protagonista: es la huella de la amada, la que va a vivir en cada maquinación realizada por el hombre: desde la línea del párpado, la sombra en su rostro, las pestañas, las pantuflas de raso de Irene, la crema en las mejillas, etcétera. Dicha ausencia de la amada, será el motivo para que la presencia cambie, para que la identidad varíe y el hombre pueda ser mujer, *su* mujer. No obstante, aquel *juego* entre la oposición hombre-mujer es contaminado por ambos polos, en tanto no puede evitar mancharse con esperma, que quedará impregnado en la muselina blanca. Se va configurando entonces dicha relación, desestabilizando la oposición binaria hombre-mujer, mediante el contagio de la ausencia en la presencia del protagonista.

El cuerpo del protagonista como una escritura a medio camino, a medio funcionar, situándose en un espacio indeterminado y poco claro y estructurado: es la deconstrucción de su cuerpo, de su ser, es el develamiento de su alma. Del mismo modo como la ausencia de Irene actúa invisiblemente en el cuerpo del protagonista, se desestabiliza la primacía masculina tras la expresión de la última frase: “ahora soy Irene” (48). ¿Su cuerpo se metaforizó en su amada?, ¿se creó un símbolo repetitivo entre *ella*, la que no está, y la nueva *ella*, aquella que se mira constantemente en el espejo?

El texto lo dice, dice que el protagonista es Irene, sin embargo, no es dable cerrarlo de esa manera, debido a que aquel signo que se crea no es reflejo de una transformación tanto física como química, sino que simplemente de la superficie. Es por ello que se menciona en un principio que de alguna manera la obra de Mauricio Wacquez se sitúa, histórica y culturalmente, en el período denominado Neobarroco chileno: las ideas de simulacro y copia cruzan dicha corriente. El

protagonista, en definitiva, navega en ese espacio de indecisión, de ruptura, de desgarró: el sentido, por ende, es huidizo y la identidad movediza.

La práctica deconstructiva considera que en donde hay identidad, hay imposición de sentido. Derrida postula que la identidad es movediza y cambiante, por lo que cerrar un texto literario a nivel genérico no sería adecuado, como tampoco sería oportuno el considerar al protagonista de "Excesos" como un *hombre* o una *mujer*. Acá lo importante es el tránsito genérico, y por lo tanto también el recorrido dinámico de signos lingüísticos. Aspecto que resuena en este Neobarroco que ya se ha mencionado previamente en tanto lo anómalo y lo increíble toman parco y se sitúan como característica primordial de esta etapa; Samuel Arriarán en su texto *La teoría del Neobarroco de Severo Sarduy* expone que "es también un nuevo modo de representar la escritura como expansión irregular y como estallido de signos" (5): ¿habrá algo más significativo que una identidad movediza, múltiple de sentidos y no propensa a atarse a ningún lugar? Es aquella figura híbrida, travestida, lo que puede y no puede ser al mismo tiempo. El protagonista termina siendo un simulacro, al igual que aquel texto que aúna diversos lenguajes, sin cerrar la literatura en una estructura determinada.

El simulacro, como categoría estética y ética, no busca reproducir ninguna proporción de la esencia de la idea, lo que quiere reproducir o simular es la superficie, la apariencia de la idea; de tal manera que el travesti es uno de los mayores simulacros, al pretender transformarse en la híper mujer, disimulando la sexualidad masculina. Y esta es una cadena: todos los sujetos se convierten en simulacros de otros. En el capítulo "La simulación" del compendio de textos acerca del Barroco denominado *Ensayos generales sobre el barroco*, Severo Sarduy expone que "duplicar la realidad en la imagen, llegando a veces hasta lo hipertrófico de la precisión, a la simulación milimétrica, o al despilfarro de los detalles: el ejecutante [...] ve limitada a esta perversión su práctica" (79). Lo que comenzaría como un trabajo puntiagudo y extremadamente preciso es en definitiva una muestra de aquello que siempre estará *de más*, generándose a

partir del despilfarro y la desestabilización. Respecto al travesti como creación, éste anula la idea original, tensionando la esencia y vagando por el *entre líneas* de su propuesta; según Sarduy “el travesti no señala más que la yuxtaposición de los signos distintivos de los dos sexos y apela más a nuestro deseo que a nuestra credulidad: su simulación es difusa, su mimetismo simbólico” (96). El travesti será reconocido desde lejos, provocando ideas de espectáculo carente de verdad y repleto de lentejuelas, gestos y ademanes que intentan “tapar” (no consiguiéndolo) la realidad masculina imperante. Este recorrido del travesti se condice con la identidad triturada del personaje principal de “Excesos”, quien circula, no encadenándose en ningún lugar determinado, sino que a través del no sentido.

La ausencia-mujer contamina superficialmente aquella presencia-masculina, generando una identidad móvil e inestable. De este modo las oposiciones mencionadas se desmantelan, en pos de identificar cómo la deconstrucción rompe con los moldes exigidos y políticamente correctos, trastocando la cultura y realizando el tránsito y la circulación entre las dos esferas polarizadas. La deconstrucción trabaja con la superficie visible, en tanto todo al ser construcción es superficie, apariencia, mímesis.

El significante *intentará* alcanzar un significado, pero nunca lo logrará conseguir por completo, en tanto el proceso de significación es provisional, dependiente de la lectura realizada. Desde esta misma perspectiva, el sentido sería interminable ya que nunca está dónde debiese estar. Tanto el significante como el significado no se encuentran unificados: el significante recorre la superficie del texto, disperso, buscando un complemento que no encontrará. En “Excesos”, si se considera el cuerpo del protagonista como significante, cual tela dispuesta a pintar, el significado que sería el cuerpo de la amada jamás llegaría a puerto. El significante no se unifica con ningún significado, por más intentos que el protagonista realice. Sarduy expone que finalmente “se llega aquí a fingir la anulación total: la extinción, la muerte” (97). Es el fin del propósito, de la intención: la alegoría en su máxima extensión, pulverizando el objetivo inicial de



transformación. Volviendo a considerar el texto *El origen del Trauerspiel alemán* de Walter Benjamin, la escritura permitiría acceder a la alegoría: “en efecto, de la lengua revelada se puede pensar sin contradicción un uso más vivo y mucho más libre en el que no pierde nada su dignidad. No así de esa escritura con la cual quería darse la alegoría” (178); la escritura permitiría la degradación como marca perenne de aquello que alguna vez se escribió y que en un presente narrativo se reitera: el cuerpo del protagonista permite “escribirse” de tal manera que- aunque fatalmente- se permita a la alegoría relucir en su contrariedad más absoluta. El personaje principal, el que espera por Irene, el que la *vuelve a la realidad ficcional* se escribe a sí mismo como un sujeto que no posee los mecanismos adecuados para lograr su cometido, rapiñando la intención y finalmente vagando en el limbo de la indecisión.

No existiría un anclaje de significados, atentos a este encuentro con los significantes, sino que un constante *juego* libre. No es posible, por lo tanto, amarrar ontológicamente el signo lingüístico. Derrida dice que no hay que buscar ningún centro organizador del texto literario, sino que acceder a la angustia: “a partir de esa certidumbre- la de la estructura centrada- se puede dominar la angustia, que surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego” (*La escritura* 394).

Derrida comenta que un elemento existe en la medida de la *huella* que ha dejado otro elemento que ya no se encuentra. Es en esta *huella* del signo, en donde se ataca a la metafísica de la presencia: lo importante es seguir la *huella* del signo, que la verdad es que nunca estuvo. Nada estaría vaciado como presencia absoluta y unificadora, ya que lo que aparece es una *huella* que ha dejado un instante pasado. Como hay *huella* puede surgir el presente, un presente impuro que está contaminado por lo anterior, lo previo, que actuaría directamente en la representación. La presencia estaría repleta de ausencias- es la amada que se fue en “Excesos” y la muerte que se acerca en “El atraso”-. En *La escritura y la*

*diferencia*, Derrida dice: “para volver a captar con la mayor proximidad la operación de la imaginación creadora, hay que volver a lo invisible de la libertad poética” (16). Lo ausente, lo invisible, viviría dentro de cada signo y formaría parte de la lectura de los textos literarios.

Todo es interpretación, nada es una representación o manifestación pura, ya que cada signo es una interpretación de otro signo. Lo importante es considerar que todo concepto está inscrito en una cadena o en un sistema que remite o hace referencia a otro, gracias al *juego* de esas diferencias. La práctica deconstructiva vinculada, mediante una cadena de ausencias, a la representación impura y manchada de lo anterior, lo que no se encuentra de manera explícita. Creo que aquella *huella* es evidente en ambos cuentos, en tanto se alejan de una manifestación como andamiaje de lo *dicho*, de la metafísica de la presencia, y constantemente se vincula con lo previo, con lo implícito. Finalmente, esos cuentos se comprenderían en base a esa sucesión, que es activada gracias al *juego* de la lectura.

En los cuentos “Después de almuerzo” y “El alba de ningún día”, ambos pertenecientes a la sección “Transparencias”, la dicotomía que se desmantela y doblega es la de sueño y realidad. En ambos textos se contraponen visiones respecto a lo aparente y lo concreto: ¿el protagonista de “Después de almuerzo” logra despertar luego de su siesta?, ¿Jorge, el personaje principal de “El alba de ningún día”, se recupera posterior al ataque que sufre? Me parece que ambos cuentos pervierten la separación radical entre *estados*, realzando ese espacio intermedio e inconcreto que ocurre mientras uno duerme o quizás mientras uno se encamina a la muerte. Es ese paso, esa cicatriz que queda luego de un golpe: no duele, pero está, la que pervierte la actitud de los protagonistas situándolos en ese espacio *otro*, ajeno a toda voluntad práctica y estabilizadora.

En “El alba de ningún día” la melancolía por el pasado es evidente: el protagonista se construye en base a lo vivido, al recuerdo de aquello que fue y que

lo configuró, moldeándolo constantemente sobre la base de la ausencia que obtiene de lo no contraído. El narrador dice: “El (sic) amaba eso, la melancolía de ese barrio industrial, la visión encerrada que hacía que la casa pareciera un objeto incomprensible y artificial, un monstruoso tumor de mármol y zócalos de yeso crecido en medio de chimeneas, tubos de ventilación y extensos techos que se obstinan oblicuos hacia la Florida” (51). El contacto con aquello que le provoca el recuerdo del ayer es recalcado, ya que el protagonista se define sobre lo *dejado*. De hecho es evidente en tanto su accionar se transforma en un rito: todos los años, el día 4 de diciembre van a visitar la tumba de Juan, antiguo amigo del protagonista, con el cual se reencontrará una vez caído en la somnolencia de la muerte, que acá es sinónimo de reencuentro y felicidad.

Es probable advertir cómo el encuentro con la muerte, traducido en el reencuentro con aquel amigo muerto, deja entrever la *huella* de su pasado y la deformación del personaje en base a la memoria de lo que ya no posee, del vacío provocado por la fisura de lo que no encontró calce. De este modo, el protagonista se encuentra presente en un mundo repleto de ausencias idas y venidas por el carácter particular del cuento. El lago- aquel elemento que le otorgó identidad al protagonista- ahora sirve como anclaje para el ingreso a la muerte, donde aquel amigo especial lo aguarda. La presencia comienza a borrarse en el propio personaje: empieza a desaparecer su cuerpo y a transfigurarse en un más allá eterno y perpetuo.

Jorge se pierde en la inconciencia de la ausencia vivida como presencia: sigue en el hospital, intentando luchar por vivir, mientras avanza hacia la muerte. De hecho el discurso es constantemente interrumpido por la voz de María, su esposa, hablándole a Jorge para que se tranquilice o al médico pidiéndole alguna instrucción:

- “- Sale p'allá, no me contís cuentos.
- Si no, palabra, ¿por qué no me crees?

- Estoy cansado, viejito.
- Debe dormir.
- ¡Pero si estoy durmiendo!
- ... delirando – contesta el eco apagado y lejano de la voz de María- qué hace...” (57).

El diálogo entre Jorge y Juan es interrumpido por la voz de María, concretizando la presencia: Jorge aún no muere y su esposa lo quiere para sí.

Finalmente, la ausencia desestabiliza la presencia, haciendo que Jorge fallezca: “Hasta que en ese lugar adonde iba no quedó más luz que la que venía de su espalda, que ocultó por fin a Juan cuando tocó jadeando la otra orilla, donde la noche sin alba comenzaba, donde nunca dilatada circunferencia de la noche debería encontrar una vez más la luminosidad del día” (62). La noche, la oscuridad, la muerte y la ausencia desestabilizarán lo concreto que en este cuento resultaba el vivir, presencia que igualmente se veía afectada por el constante recuerdo del amigo perdido de Jorge y la melancolía del vacío que esto le provocó al protagonista.

En “Después de almuerzo” las dicotomías que se desestabilizan son la de sueño y realidad, y presencia y ausencia. La historia comienza con el requerimiento fundamental del protagonista: “Le pedía a Fernando que me despertara a las cuatro y media para llegar a tiempo al hospital. Y ya son las nueve, se terminó la mesa redonda y este aturdido todavía no me viene a despertar” (66-67). Sobre la base de una conciencia total, establecida y cimentada en el propio sueño del protagonista, éste comienza a relatar lo que según él son imágenes del sueño. Para el médico, narrador y protagonista del cuento, Fernando jamás lo despertó por lo que siguió viviendo *dentro* del sueño; realizó lo mismo que hubiese hecho si Fernando lo hubiera despertado: las mismas calles, el mismo trayecto, el hospital, la secretaria, la gente. El protagonista explica:

“Aunque ahora sé que estoy soñando, que Fernando no ha venido aún a despertarme. A pesar del tiempo que ha pasado, me repito que en los sueños no es extraño vivir un día en el lapso de unos segundos. Me ocurre a menudo. Soñando, me cuento historias, largas como novelas, para darme cuenta de pronto que sólo he dado una pestañeada, de una cuadra, mientras voy en el trolley...” (68).

Jugará a soñar, jugará a soñar como si fuese real, finalmente todo sigue siendo un sueño. La presencia real del protagonista es opacada por la ausencia de realidad que posee su conciencia. El estigma de la repetición de la rutina se vuelve un ingrediente principal, en tanto le permite *jugar* como si fuese real, sin caer necesariamente en la vergüenza de la realización de aquellos asuntos si éstos fueran realizados en lo concreto del mundo. Parecido a un desdoblamiento- que en la jerga médica se denomina parálisis del sueño<sup>10</sup>- el protagonista continúa su camino como si nada pasara: llega a la clínica, su presencia está ahí, pero como es sólo un sueño, seguirá primando la ausencia- o el estar ahí *a medias*-. Cual médium que viaja por rincones astrales y espectrales, el protagonista desestabiliza la realidad, cuestionando su inmediatez y sus dimensiones: finalmente, puede estar en distintas partes, sin estar ahí *físicamente*.

Este juego del estar y no estar es la analogía de la parálisis del sueño: la prisión del no poder despertar, la aflicción del no poder volver a ser presencia. La confusión como máxima fundamental en dicho (no)estado provocaría que el protagonista siguiese considerándose como parte de su sueño. La espera se volvería tortuosa porque finalmente Fernando no llegaría jamás a despertarlo. La pintura *La pesadilla* del pintor suizo Johann Heinrich Füssli retrata cómo un ser monstruoso aprisiona el pecho de la durmiente, aspecto central de la parálisis del

---

<sup>10</sup> “La parálisis del sueño consiste en la incapacidad para llevar a cabo movimientos voluntarios, en el período previo al sueño o al despertar, durante la noche como en la mañana. El episodio de la parálisis del sueño normalmente dura unos pocos segundos a unos pocos minutos (...). La imaginería visual, que puede ser terrorífica, a veces precede o acompaña a la experiencia” (Alejandro Parra, *Sueños: cómo interpretar sus mensajes*).

sueño al impedir la movilidad. La sensación transitoria de continuar durmiendo y la vigilia son asediadas generalmente por imágenes o alucinaciones que confunden a quien está durmiendo. El protagonista de “Después de almuerzo” cree realizar las mismas funciones que hace presencial y concretamente en su sueño, pero lo que para él es su ausencia (o una mentira de sí) termina siendo la desestabilización de su *aquí y ahora*. Lo que finalmente es el protagonista no es más que la *huella* de su pasado rutinario, manifestándose inclusive en el único momento en el cual tiene para ser *otro*: el sueño.

Esto es lo que el médico cree, la consideración de estar *en* el juego del sueño. Pero lo que realmente ocurre es que el protagonista sí es despertado por Fernando y sí sale de su casa a realizar lo que siempre hace. He ahí el valor del cuento: el personaje cree estar soñando, sin embargo, la realidad sigue donde mismo, y es aquella realidad la que pretende evadir, quizás por tedio y aburrimiento, quizás porque ya no la soporta, y de esa manera, configurar un propio sueño dentro del mundo concreto. Será esa indeterminación lo que definirá su accionar y su manera de ser en el transcurso de los acontecimientos, justificándose por el hecho de estar soñando: “Iba a hacer una experiencia: así como el sueño jugaba a las coincidencias y a los errores conmigo, así podía yo también aprovecharme de él para llevar a cabo todas las fantasías que están prohibidas durante la vigilia” (73).

“El coreano” perteneciente a la sección “Excesos”, quizás es uno de los cuentos más espeluznantes del compilado. Movidio por el encuentro con aquella mujer, el protagonista recuerda cómo el amor de su padre se vio amenazado y cómo fue que acabó lanzándole ácido a la mujer que ve tomada de la barra del trolley. Siendo la venganza el motor de su existencia, el protagonista viaja hacia el pasado donde descubre sus intenciones guiadas por el rencor de perder a quién más amaba en la vida: su padre.

Todo el relato es el viaje del protagonista al pasado, el cual fue activado por el encuentro con esa mujer de la cual no se sabe con exactitud qué parentesco tenía con el protagonista: “Sí, es usted: el mismo peinado, la misma lejanía en la mirada azul, sus olvidados ojos de astígmata. Eso posee vida en usted. Sus ojos brillan como la única zona intacta del rostro. Sin pestañas, sin cejas, aún conservan la dolorida tenacidad de antaño. Esa mirada me subleva por dentro, me crispa, aparto la cara y miro por la ventanilla” (17). La visión de la mujer contribuye al recuerdo de aquellos días en donde la amenaza y la intimidación guiaron la conducta del personaje. La mujer que observa en el trolley posee las *huellas* de la conducta del protagonista, una conducta que no reviste ningún grado de arrepentimiento ni remordimiento.

La mujer se sitúa como el significante de aquello que el personaje realizó previamente y que lo revive como si estuviese pasando en ese mismo momento. Un significante que finalmente nunca encuentra su cauce, ya que es advertido como el constante recuerdo de un pasado que existió y que dejó sus *huellas*, que para el protagonista son casi inevitables, con la pérdida de identidad de un personaje que sólo sirve para la memoria enferma del protagonista.

Al poseer, el personaje principal, la astucia de mover el hilo de la narración, depende de él la significación de la mujer, de aquella que sufrió sus manipulaciones y malas intenciones, sin embargo el fundamento a su favor resulta aterrador: “Usted y yo nos separamos. Sin embargo, recuerde un detalle: al despertar bruscamente con sus gritos, él no pudo reconocer a los seres que lo habían amado” (23). No obstante, aquello nunca ocurre: la mujer continuará situada como un objeto que aguardó las marcas y estigmas de “el coreano”, como le llamaban al protagonista, volviéndose ausencias del pasado del personaje principal, un pasado herido y fisurado por el odio y el rencor.

## 2.4. El parásito-terrorista

*Can somebody tell me now  
who is this terrorist?*<sup>11</sup>

Quisiera comenzar este apartado, con aquella pequeña frase de una canción bastante importante de mi archivo musical. Cuando aparece aquella mancha extraña, que no sabemos por qué brotó, o quizás aquella persona que comienza a alimentarse de nuestras entrañas o de lo que hemos construido, es posible advertir la presencia de un ente insólito y molesto. Se retuerce el parásito-terrorista, amenazando nuestra estabilidad corporal y emocional, cual virus invasor o humano intruso.

Aquella vinculación referida en una canción, fue extrapolada desde la propuesta de análisis de Hillis Miller, respecto a este parásito-terrorista<sup>12</sup> y al huésped, que desarrolla en su texto *El crítico como huésped*. Ahora bien, ¿cómo desarrollar esta idea en constante vínculo con la propuesta derridiana de la deconstrucción?

Partiendo de la base que la deconstrucción sospecha de cualquier tipo de consensos lingüísticos y culturales, y de la homogeneización de interpretaciones, podemos situar a Miller como un crítico que no reduce la deconstrucción, sino que

---

<sup>11</sup> *¿Puede alguien decirme ahora quién es este terrorista?* (The power of orange knickers, Tori Amos, featuring: Damien Rice. Álbum: The Beekeeper, 2005).

<sup>12</sup> La palabra *terrorista* fue agregada por mí.



más bien expande los postulados, en pos de una mayor comprensión de la práctica. Se va en contra de cualquier imaginario que cuestione el deseo de lo indecible del texto, por lo que aquella indecibilidad sería lo único que el crítico podría afirmar. Se remite, por ende, a la consideración de Derrida acerca de lo *indecible*, lo no dicho, lo oculto que, en tanto ausencia, seguiría *viviendo* en el texto.

Miller comienza su discurso mediante un cuestionamiento respecto a las citas (¿la cita es el parásito del texto o es el texto el parásito de la cita, que sería su huésped?). Desde este punto comienza su análisis, desplegando el problema de la literatura como huésped y la crítica como parásito, donde esta última se ajustaría a la práctica deconstructiva.

No obstante lo previo, ¿es posible catalogar a la crítica como el parásito-terrorista que se alimenta del texto principal? A buenas y primeras, podría ser bastante obvio aquello, en tanto algún texto literario podría funcionar como anclaje alimenticio de un texto crítico, ya que la crítica *hablaría de él*, sin embargo, para Miller esto no es tan así, ya que la crítica también podría actuar como huésped (y también como parásito) al mismo tiempo.

Para Miller tanto el huésped como el parásito conviven al interior de todo texto. De hecho en reiteradas ocasiones repetirá que no hay parásito sin huésped (229)<sup>13</sup>. Pero, ¿cómo llega a esta aseveración? El camino que recorre se nutre de constantes interrogantes respecto a la figura del huésped y del parásito; una de ellas es la siguiente: “¿Es la crítica deconstructiva como un virus que invade al huésped, que es a su vez un texto inocentemente metafísico, un texto con un “significado obvio o unívoco”, transmitido por una unidad gramática referencial?” (231). Considero que aquella pregunta es fundamental como línea argumental de análisis, en tanto, portaría lo que Miller discutiría más adelante: se volvería incoherente que cada texto posea un significado inocente, ya que si fuese de esa

---

<sup>13</sup> Siguiendo esta misma lectura, tampoco existiría huésped sin parásito.

manera la crítica (como parásito) sería una presencia amistosa que traspasaría el significado real y original.

Miller rechaza la existencia de lecturas unívocas, relacionadas con la metafísica occidental, el logocentrismo y legitimadas de generación en generación, apostando por una lectura deconstructiva, que la relaciona más bien con el nihilismo, en tanto pretende convertir lo unívoco en equívoco, ensalzar la diferencia, trabajar con el contenido latente e implícito de los textos, resistir las tendencias totalizadoras, desmitificar las mitificaciones del lenguaje filosófico y literario, entre otras. Dicha lectura deconstructiva iría a la par con lo planteado por Derrida: dismantelar oposiciones binarias y deshacer el *centro* como gen articulador de discursos literarios, en tanto no habría calce entre el significante y el significado, sino más bien un constante significado provisional, dependiendo de la interpretación que se realice de la lectura.

Tanto Derrida como Miller proponen una lectura deconstructiva que sobrepase cualquier tipo de lectura obvia del texto, situándose en una lectura interpretativa y atenta y sin un sentido último que haya que capturar. El texto poseería, según Miller, un componente crítico, por lo que la noción de *parásito* que en un principio se le atribuyó a la crítica, se desplaza a la de *huésped* (de ahí también el título del artículo), en tanto que el crítico ya no será visto como un parásito succionador del texto principal con el fin de “vivir”, sino que, al incluir la crítica dentro de todo texto, contendría de por sí el germen destructivo, por lo que la actividad crítica se hospedaría en él.

Miller, sin embargo, dice que no existiría una oposición polar entre ambas lecturas: la unívoca y la deconstructiva, sino que ambas se contienen la una a la otra, sin poder librarse de sí. Miller dice: “Ambas lecturas, la “unívoca” y la “deconstructiva” son comensales hermanos “junto al grano”, huésped y comensal, huésped y huésped, huésped y parásito, parásito y parásito” (233). La relación no es dialéctica, es un triángulo, finalizado con el texto literario (Miller habla de

*poema*), el cual no es ni huésped ni parásito, sino que el alimento que ambas lecturas necesitan. Huésped y parásito en una relación de atracción y repulsión constantes.

Cada lectura contendría, necesariamente, a su enemigo dentro de sí, siendo tanto huésped como parásito. La deconstrucción, por lo tanto, sería aquella investigación de lo que está implícito debido a esta inherencia de una figura en la otra, de un concepto en el otro y de una narrativa en la otra (233). Creo que lo anterior, tras vincularse con la metáfora del huésped y el parásito, deja una *huella* derridiana bastante clara. Por un lado el trabajo con lo implícito y lo latente, aquello que no está expresado textualmente, y que serviría como alero para el desarrollo de la práctica deconstructiva, en tanto vendría a desarticular el centro, lo unívoco. Demostrar todo lo que el texto no pudo- o no alcanzó- a decir, lo que dejó atrás, lo que de todas formas “trabaja” en la interpretación de cada lectura: es la ausencia, es la metonimia, es el desplazamiento.

Lo parasitario, por último, también se compara con la intertextualidad, en cuanto el texto es poroso, no original, el signo ha venido reiterándose como *huella* desde siempre. “Si el poema es alimento y veneno para los críticos, a su vez debe haber comido otros poemas” (234). Existe una *huella* que se va manifestando entre textos y que “vive”- como parásito y huésped, si se quiere- en cada escritura y lectura, evidenciando cómo el signo lingüístico es imposible de atrapar, en un sentido simbólico.

Finalmente, rescato una idea que sería fundamental para entender lo que Miller quiere comunicar, además de la comprensión más acabada de la relación entre Miller y Derrida, y es que el lenguaje piensa al hombre (y no al revés). Esto vendría a demostrar la polivalencia del lenguaje y lo poderoso de su tratamiento. ¿Seremos nosotros mismos como seres humanos los *parásitos* de la fuerza irreductible del lenguaje?

En la escritura *wacqueziana* el parásito nutre cada una de las líneas y *entre líneas* de los cuentos. De hecho, el mismo Mauricio Wacquez aparece- parasitariamente- en sus textos. Una figura huidiza que configura y trastorna la escritura del chileno: se alimenta de las ausencias, es aquel espejo que devuelve siempre su rostro, siempre deforme y lleno de contradicciones, no alcanzando a conformarse como *sujeto* propiamente tal. Me llama la atención cómo dicho sentimiento terrorista del propio Wacquez es advertido- de una u otra manera- por Julio Cortázar, quien le escribe el prólogo a la primera edición de *Excesos* y que obedece especialmente al cuento llamado del mismo modo. Cortázar expone:

“En el amor todo monólogo se niega a sí mismo, como por razones paralelas, todo diálogo es de alguna manera un monólogo en otra dimensión del ser; en el amor, hablar es crear espejos, entrar en ese juego de facetas hialinas que se desenvuelven las imágenes desde un torbellino de cenizas y falencias.

Para cosas así parece tener la clave Mauricio Wacquez, y clave significa también llave, es decir apertura o regreso; ¿quién ama aquí, quién es espejo o Irene o ese que va a llegar, o ese que es ésa? ¿Quién lee, quién habla, quién escribe en este juego de látigos sonrientes?” (Saignon agosto 1969).

Lo que la escritura de Mauricio Wacquez es, no es otra cosa que movimiento, actuando y callando, siempre en penumbras, siempre con la llave maestra que calza con cada una de las herramientas, y a la vez de ninguna es la dueña. El resto del protagonista de “Excesos” es la ceniza de la escritura *wacqueziana*, es el retazo, lo que va apenas quedando, la *huella* repleta de significantes no anclados en ningún tropo que simbolice una totalidad e integridad sino que en un constante venir y devenir espectral. La falla, el ruido, no son más que la propia corporalidad del protagonista de “Excesos”: la falencia de ese amor irresuelto, pendiente, y que no hace otra cosa más que gritar que vuelva hacia él.

El parásito, finalmente, se encuentra en el mismo protagonista, actuando con propiedad y determinación. Volviendo nuevamente a *Fragmentos del discurso amoroso* de Roland Barthes, tras la explicación del Exilio de lo Imaginario advertirá lo siguiente: “Trato de arrancarme a lo Imaginario amoroso: pero lo Imaginario arde por debajo, como el carbón mal apagado; se inflama de nuevo; lo que había sido abandonado resurge; de la tumba mal cerrada retumba bruscamente un largo grito” (144). El ser hombre no termina, sigue actuando, siendo parásito- y por supuesto, huésped- de su propio accionar.

## 2.5. La retórica y lo perturbable

La deconstrucción es una práctica que emergería en contra del método estructural, en tanto este último proclama como una de sus principales premisas el cierre de la obra literaria, en un constante *emparejamiento* identitario. Se menciona lo previo con el objetivo de situar la figura de Paul de Man, quien siguiendo a Derrida, es uno de los principales actores de la práctica deconstructiva.

Entender a Paul de Man al alero del paradigma deconstructivo derridiando, no creo que sea un proceso en extremo complejo, muy por el contrario, las similitudes podrían ser bastante obvias. No obstante, los postulados de Paul de Man difieren en ciertos aspectos con los de Derrida. Lo importante acá, considero, es comprender el camino deconstructivo que proclama Paul de Man para, posteriormente, acceder a la vinculación entre la lectura retórica con las formulaciones de Derrida.

Paul de Man en un principio fue influenciado por las ideas sartreanas, relacionadas con el existencialismo<sup>14</sup>. En su etapa inicial los conceptos fundamentales de su sistema de enunciación crítica serían el *en sí* (lo no humano) y el *para sí* (lo humano). Para de Man, conviviría en las cosas cierta *literalidad*, relacionable con el *en sí* de la existencia, y es a esto a lo que los seres humanos

---

<sup>14</sup> Un texto respectivo de dicha etapa inicial es *La retórica del romanticismo* (1960).

querrían aspirar, en tanto no se asumen como un *para sí*, cayendo en la mala fe. Todo esto provendría de cierta idea romántica: suponer que entre las palabras y las cosas habría una relación esencial (signo no arbitrario).

Aquel problema romántico no reconocería la diferencia actuando a favor del símbolo y en contra de toda metáfora existente en cada palabra, en cada término. El vicio romántico de entender a la escritura en una relación esencial con el objeto, tendría cabida acá, desterrando la metáfora. Paul de Man opina que aquello es caer en el autoengaño ya que para el filósofo, lo importante es la dimensión alegórica, es decir, el desplazamiento y separación entre la palabra y la cosa nombrada. Éste sí sería el lenguaje de la buena fe, el lenguaje del desplazamiento y la diferencia.

El signo lingüístico pasaría a ser alegórico, acercándose en su pronunciamiento a un signo anterior. Se acercaría en este postulado a lo planteado por Derrida acerca de la deconstrucción, en tanto la escritura sería una constante *repetición*. Aquello fue el puntapié inicial para que Paul de Man se aleje del existencialismo y se acerque a la práctica deconstructiva. Aunque a mí parecer podrían ser bastante similares ambos momentos; si bien ahora llevará a cabo sus postulados quizás desde una perspectiva más crítica, la vinculación con el existencialismo podría resultar bastante iluminadora. Finalmente, el actuar de mala fe captaría el dilema que la deconstrucción *deconstruye*, en cuanto, moldearía la identidad cerrada y la relación intrínseca entre cosa y referente.

Quise extenderme un poco en el panorama de la teoría previa a la deconstrucción (pero que como bien sostuve, ya es, según mi parecer, práctica deconstructiva), con el fin de situar en un escenario crítico a Paul de Man y así comprender más efectivamente el porqué de sus consideraciones.

Ahora bien, Paul de Man dice que no habría una identidad dominada en la conformación del sujeto, acostumbrándose éste, a *convivir* con aquella extrañeza, que también es vacío. La figura del autor, por ejemplo, vive en el texto a costa de

no estar en él; aparece como un rayo de luz que el texto procesa para inmediatamente alejarse. Lo curioso de esta afirmación es que el autor vive en el texto pero sin expresarse. ¿Tendrá algo que ver dicho postulado con lo planteado por Derrida? Evidentemente, el autor sería un gesto que *pernocta* en el texto inexpresivamente, la presencia-ausencia que intenta ponerse en *juego* con el transcurso de la lectura. El hecho de que el mismo autor sea ilegible, es lo que hace posible la lectura.

Paul de Man además deconstruirá la oposición modernidad / historia, y que Nietzsche trabaja en tanto la modernidad se configuraría como una ruptura con el pasado, en donde vivir sería matar el pasado. Paul de Man va a deconstruir dicha oposición, ya que si eso fuese de ese modo, la condición de la existencia sería efímera y el proyecto moderno desaparecería: lo moderno necesita de la historia, permanentemente el pasado vuelve a aparecer, todo sería continuidad. Se vuelve a Derrida y a su concepto de *huella*, en cuanto esta aparece en cada signo evidenciando un trabajo previo de lectura que se manifiesta mediante el *juego* y la *diferencia*. Siempre lo que se dijo antes aparecerá en lo que se dice luego.

De esta manera, Paul de Man se dará cuenta que la literatura es una reescritura. Al escribir se reescribe, penetrando constantemente en la historia (no se podría negar ni ocultar). La escritura como una repetición de signos. Dicha oposición es posible extrapolarla también a otra gran oposición: modernidad / literatura, la cual también sería artificial.

El hecho de que los personajes en *Excesos* sean tan importantes radica precisamente en su inestabilidad presencial, causada por los constantes recuerdos de su propia historia. Jorge en “El alba de ningún día” consigna- casi a modo de contrato- las distintas actividades que realizaba para consagrar en un presente a su amigo fallecido, moldeando cada uno de sus quehaceres a la relación que entre ambos tenían tiempo atrás. El recuerdo tuerce la estabilidad del protagonista a tal punto que es aquel encuentro con aquella *huella* del pasado la

consecuencia de su ataque cardíaco y posterior muerte. La continuidad de significantes escurridizos continúa ejerciendo su fuerza intrínseca desestabilizando la presencia del protagonista, convirtiéndolo en oscuridad. Caso parecido ocurre en el cuento “El coreano” ya que es el propio personaje principal quien es directamente acechado por la imagen que le devuelve todo lo vivido previamente: amores y odios que lo transfiguraron, tal como él mismo lo hizo con el rostro de aquella mujer y que en un presente narrativo observa, abofeteándole en el rostro los años en los que él apenas era un niño y actúo guiado por los celos y la paranoia.

En *Retórica de la temporalidad*, Paul de Man, postula el desplazamiento a la retórica, que estuvo aplastada a partir de la tradición por la lógica y la gramática (nivel conceptual del lenguaje). La retórica se ocuparía de lo perturbable del lenguaje. Cuando la dimensión retórica subvierte a la lógica y la gramática estamos frente a la literatura: una retórica que privilegia la lectura, no el signo (ni las correspondencias ni las similitudes). Algo así como el *no lugar*: no saber distinguir o diferenciar el lenguaje figurado del conceptual. He ahí una lectura retórica. No como el simple adorno u ornamento, sino que como fluido que contamina.

Fluidos corporales que ensucian y perturban: en “Excesos” el protagonista se mancha con esperma de vela, ¿es que acaso no puede evitar mancharse con aquello que le pertenece biológicamente?, ¿cómo evitar lo que uno ya posee? Por Dios, le saltó al vestido. La lectura de un cuerpo deformado por lo que es y no es: la inestabilidad a rajatabla. Finalmente el lenguaje conceptual es (des)figurado y a maltraer por el maquillaje y la retórica y viceversa, afectando la identidad del protagonista.

En *La resistencia a la teoría*, de Man sigue profundizando sus postulados acerca de la retórica. Dice que no es posible una lectura científica del objeto literario (por tanto rechaza al estructuralismo), sino que una lectura retórica, que



para entenderla no habría receta ni teoría, ya que la teoría comienza cuando el objeto literario es entendido como un fenómeno a base de lenguaje: se resiste la consideración de que no todo lo que ocurre en el lenguaje es conceptuable. Hablar de literatura por tanto y desde el punto de vista teórico, sería prácticamente imposible. El énfasis se traslada a la retórica, que como suplemento supone una lectura desplazada. Paul de Man dice: “La fenomenalidad del significante, como sonido, está incuestionablemente implicada en la correspondencia entre el nombre y la cosa nombrada, pero el nexo, la relación entre la palabra y la cosa, no es fenomenal, sino convencional” (21).

Es lectura retórica cuando no es posible diferenciar entre lenguaje figurado y conceptual, ocurriendo una especie de aberración referencial, en tanto no existiría relación de parentesco inmediato entre lo escrito y lo imaginado. La lectura retórica se expresa en aquella lectura que hace del texto un indecible entre el significado literal y figurativo. Cuando no se sabe qué prevalece ahí, en el texto, se estaría realizando una lectura retórica. Lo derridiano, en este punto, sobre todo por el término de *indecible* y *diferancia*, actuarían como base de lo dicho por de Man: no existe la lectura unilateral ni tampoco la búsqueda de un *sentido* común y específico para cada lectura. En su texto *Semiología y retórica*, de Man dice que en el modelo retórico, aun empleando recursos gramaticales lingüísticos, resulta imposible decidir cuál de los dos significados (que pueden ser absolutamente incompatibles) prevalece o domina en el texto (23). Acá nuevamente se vuelve al concepto de *diferancia* de Derrida el cual no posee un significado único.

En el cuento “Después de almuerzo”, la primacía de uno de los dos espacios- sueño y/o realidad- se torna un problema sustancial. El sentido que guía al protagonista, claramente es distinto al que consideramos nosotros, los lectores. ¿Cuál sería, entonces, el significado que prevalece? Establecer esta distinción sería un asunto sin importancia, ya que precisamente es ese espacio *indecible* aquel que predominará en una lectura retórica. Algo parecido ocurre con “El alba de ningún día”, en tanto los estados espaciales que predominarán en el

relato, se mezclan constantemente volviendo confusa la lectura unilateral del cuento; el avance hacia la muerte del protagonista Jorge se ve asediado por la constante vuelta hacia el espacio real y concreto de su esposa María, quien le pide constantemente que no deje de luchar por su vida.

Citando nuevamente a *La resistencia a la teoría*, Paul de Man dice que la literatura no puede ser leída en términos teóricos: es comprensible, entonces, que se dé una *resistencia* a la teoría, ya que ésta no daría cuenta de lo que la literatura es. Existe resistencia a considerar que no todo lo que ocurre en el lenguaje se puede conceptualizar (se olvida de la dimensión retórica). Es por esta razón que de Man propone una lectura retórica, aspecto olvidado del triunviratum medieval (gramática, lógica, retórica) y que contamina a los otros dos ámbitos. Lo imaginativo choca con lo conceptual, poniendo el acento no en lo que se dice, sino que en *cada lectura*. Para captar la lectura no hay receta ni medio, ya que su misión no es otra que captar la rebeldía texto, es decir, esa dimensión del texto no sistematizable. No se distinguiría, por lo tanto, lo figurativo de lo textual.

## **2.6. Los personajes alegóricos en *Excesos***

Es este sello deconstructivo lo que anclaría el término de alegoría, en tanto se reúne la marca primigenia de aquello que condiciona a los personajes, además de la negación del concepto de totalidad como marca esencial del movimiento de los caracteres. ¿Por qué alegoría deconstructiva? Conceptos que quizás son analizados de manera separada, entran en comunión en esta tesis, en tanto ambos presentan en su concepción la desintegración como elemento principal, al mismo tiempo que unifican la destrucción en cuanto generarían un significante nuevo, alejado del concepto simbólico del signo lingüístico metafórico.

Walter Benjamin ha trabajado el concepto de alegoría en sus teorías, tal como se ha tratado en el capítulo anterior, sin embargo, dicho término es de difícil definición. Definido por negación, en tanto se antepone a figuras que cierran el sentido, como el símbolo y la metáfora, la alegoría provoca una tensión expresada

en la escritura, a modo de fragmento residual de una huella pasada traída a un presente narrativo y ficticio. En su texto *El origen del drama barroco alemán* trabaja la alegoría en función de la propia existencia humana: fisurada, quebrada y reconstruida- necesariamente- en base a ruinas o fragmentos pasados. Recomponer la historia, entonces, es el intento de situar<sup>15</sup>- de manera imperfecta, si se prefiere- los retazos de aquello que quedó atrás y que, en unión a otras cosas, forman nuevos significantes: todos móviles y *en situación*.

En el cuento “Excesos” es posible considerar un cuerpo incompleto que, a modo de tatuaje, intenta situarse para siempre en el símbolo de su amada lejana, aquella que intenta *traer* nuevamente a la vida. Se observa un revestimiento de la figura femenina, utilizando diversos artefactos que posiblemente le otorgarían dicho estatus, transitando por entre los significantes de un cuerpo inconcluso. Dicho tratamiento no conllevaría a una visión totalitaria de la construcción, en cuanto el mensaje no se termina de concluir, quedando a la deriva de su metamorfosis. Lo anterior se alejaría de la unión trascendental metafórica y simbólica, marcado por la melancolía de aquello que no alcanzará nunca, en este caso el cuerpo y espíritu de la mujer a la cual ama: Irene.

Jugando siempre *en la superficie*: “la alegoría [...] procura desgajar lo particular de lo universal en un sucesivo encadenamiento metonímico. Se diría que al símbolo corresponde la dimensión apolínea de Nietzsche, mientras que a la alegoría, la dimensión dionisiaca” (Galgani 7). Sin adentrar el análisis a las diferencias y similitudes entre lo apolíneo y lo dionisiaco, aspecto que podría ser sin duda bastante interesante y prometedor, la alegoría reclama la separación entre lo particular y universal, además de vivificarla en una continua cadena de significantes que no encontrarán el absoluto. El protagonista de “Excesos” sustrae aquello que supuestamente le ayudaría en su transformación, ya que es imposible

---

<sup>15</sup> Esta situación se asimila a la del coleccionista, en tanto reúne fragmentos anteriores, ubicándolos en otra línea significativa. Para esto, ver *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin.

acceder a Irene: todo quedará a la deriva, fragmentado y en una constante interrogante de aquello que pretende ser.

La importancia de las letras vendría radicalizada desde la tensión que experimenta la propia escritura (dialéctica negativa), privilegiando figuras o imágenes que se relacionen directamente con este devenir escritural, tales como la metonimia o la misma alegoría, aspecto central dentro de los postulados metodológicos planteados por Walter Benjamin. Dicha escritura vendría a ser una especie de montaje de fichas<sup>16</sup>, recreados mediante la utilización del fragmento, del retazo, de lo que ya viene incompleto. Comprender esto me parece trascendental para acceder, de manera más amigable tal vez, a lo planteado por el teórico y crítico alemán. La escritura- *su* escritura- vendría a ser una producción que resignifica los desechos, el pasado, la existencia y aquello que *ya no se encuentra bajo el alero de los sentidos*. Por ello, es que el ensayo (*en*: dentro de; *sayo*: vestido) es la forma literaria que utilizará para exponer sus concepciones y acercamientos a la realidad y a la sociedad. Es la inclusión del sujeto *en* la escritura, tensando cualquier escondite de satisfacción simbólica, gestando la disolución de la cristalización metafórica, abriéndose *a la alegoría*; es el ocultarse tras el vestido, revistiendo significados otros, alcanzados solo por significantes dispersos pero en comunión, apilados bajo un criterio que patentice el pasado como terreno constantemente actualizado. En el texto *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin expone que

“Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera” (167).

---

<sup>16</sup> Considero que dicho montaje se verificaría sobre todo en su obra *El libro de los pasajes*, en donde recoge citas que acompañan el tema central de cada capítulo, postulando, muchas veces, la inconexión y la divagación como aspectos fundamentales de la discusión planteada.

Así entonces, el entendimiento a fragmentos de la obra de Benjamin, aspecto que en un principio me parecía un tanto chocante, efecto tal vez provocado por la constante aspiración al símbolo y al significado *cerrado*, se vuelve un ámbito importante de ser analizado, en cuanto son aquellos mismos retazos los que se volverán el sustento de la escritura benjaminiana.

Entender la obra de Mauricio Wacquez como constantes fragmentos significantes que dejan *huella* en la escritura creo que es absolutamente factible. La escritura de *Excesos* toma aquella marca extraíble del pasado y coloca en comunión los significantes, sin que éstos jamás alcancen el estado simbólico de significados, generando una cadena alegórica. Ahora bien, opté por los personajes porque creo que representan esa fuerza que entra en *juego* en los textos de Wacquez, generando y provocando la acción del pensamiento discontinuo y errante y además, entregándole huidizos sentidos a aquello que se trae al presente narrativo.

La alegoría desaloja al símbolo, es decir, a lo correspondiente, siendo una representación desplazada que difiere de la experiencia de un centro comunitario. Citando a Peter Bürger, en su texto acerca de la alegoría en Benjamin, especifica que ésta es una categoría articulada especialmente rica, apropiada para referirse tanto al aspecto de producción como al efecto estético de las obras de vanguardia (*Teoría* 130). De ese modo lo definirá Benjamin, quien desarrolló el término dentro de una perspectiva barroca, seguramente tomando en consideración conceptos como el de proliferación y condensación barroca. Lo alegórico arrancaría un elemento de la totalidad del contexto vital, despojándolo de su función, siendo, por lo tanto, un fragmento, un pedazo, rastros, despojos. El propósito, entonces, de lo alegórico, se crea mediante reuniones de fragmentos, creando un nuevo sentido gracias a la superposición de un extracto con otro (montaje, pastiche). La alegoría es constatada en la melancolía: el objeto dejaría escapar la vida “y queda muerto, detenido para la eternidad” (131).

La alegoría como figura vinculada al objeto, se desplaza en significantes que nunca se anclarán en identidades fijas, sino que vagarán en significados difusos, guiados por un pasado que ya no se encuentra, por una melancolía que no entrará en diálogo con la completitud, sino que con lo que no se logrará situar en un espacio simbólico ni centrado. En los cuentos de *Excesos*, cada personaje representa una alegoría de aquello que alguna vez fue, rescatando el pasado y volviéndose entes articuladores de una nueva cadena de significantes: es el protagonista del cuento “Excesos” en tanto tomará los retazos de la concepción femenina y las situará en un espacio otro, el de la indecisión y la disconformidad.

Otro de los conceptos que desarrolla Benjamin y que considero como un antecedente a lo tratado en este apartado, es la colección. En *El libro de los pasajes*, Benjamin comenta que “al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes” (223). La colección, como una especie de pastiche de fragmentos, de ruina, un museo que muestra el pasado como una huella imborrable, como un estigma, teniendo que actualizarse constantemente, en virtud del presente de quien lo presencia. La reunión de objetos, gestarían una nueva realidad, una nueva manera de recrear el mundo, basadas en las diversas conexiones existentes en los objetos de la colección, la cual, siempre alegórica, dejaría entrever la constante vuelta hacia un presente resignificado por los retazos del pasado.

La colección en los personajes de los cuentos elegidos no es otra cosa que el pasado: aquella huella imborrable que se actualiza en el presente. Es aquella mujer que renueva todos los pensamientos ocultos en “El coreano”, trayendo a colación el rencor olvidado y el amor no correspondido; aquel que la observa deberá otorgarle una nueva virtud, una nueva manera de ser. Y dicha actualización no es otra que volver a justificar su accionar de manera tal que el protagonista limpie la pequeña pizca de culpa que aquello provocó en él.

Dicha actualización permitirá al lector leer e interpretar siempre *en* situación los cuentos y además comprender cómo la alegoría deforma y revitaliza a la vez a los protagonistas de la colección de cuentos analizados. Citando nuevamente *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin expondrá que el objeto que resulte adecuado a tal intención alegórica siempre estará en presente (189). Los personajes se leen siempre en presente, petrificados en el significante constante de la idea que alguna vez tuvieron de sí mismos.

En “El alba de ningún día”, por ejemplo, el personaje alegórico evidenciará cómo su actualización fragmentaria traerá de vuelta los recuerdos de su amigo, los cuales finalmente lo modificarán y lo harán cruzar el puente hacia la muerte, hacia el reencuentro con aquel que se fue y que no le permitió ser. La laguna representa el paso, fomentando fuertemente el sentido alegórico del cuento: “en cuanto obra fragmentaria, en la obra alegórica se destacan las cosas” (Benjamin 189). La cosa-laguna permitirá el desarrollo alegórico del personaje: su camino a la muerte, su reencuentro con el pasado, la huella de aquello que le abandonó y que es necesario volver a traer así. No obstante, si la alegoría moldea al personaje protagónico, no encontrará jamás el sentido de aquello que quizás busca o tiene presente en mente. Es interesante bajo este punto de vista el final de dicho cuento:

“Hasta que en ese lugar adonde iba no quedó más luz que la que venía de su espalda, que ocultó por fin a Juan cuando tocó jadeando la otra orilla, donde la noche sin alba comenzaba, donde nunca la dilatada circunferencia de la noche debería encontrar una vez más la luminosidad del día” (Wacquez 62).

El alba nunca llega. La luz se termina. ¿Y acaso hay algo menos *sentido* que la oscuridad? Finalmente, no habrá alba, en ningún día.

Tanto en “El atraso” como en “Después de almuerzo”, el final de ambos cuentos representa el epítome de la fricción y tensión alegórica, en tanto existe la

reactualización de esa condición que desde un principio los martirizó confundiéndolos y haciéndolos vagar de un lado a otro. En “El atraso” se petrifica la muerte de los protagonistas, focalizada la narración en la voz de Madame de Lansoy; el final del cuento relata:

“Madame de Lansoy observó la cabeza de su marido, desvió la vista, volvió a mirar el reloj del tablero; su mano de pronto crispó desesperada una empuñadura de cuero: de pronto conoció, al ver el camión bencinero aparecer velozmente, la razón del atraso de los relojes” (66).

Mientras que en “Después de almuerzo”, el errabundeo entre el sueño y la realidad seguirá condicionando al personaje principal. El final del cuento expone lo siguiente:

“Me dije que había cosas mucho más importantes que hacer, por ejemplo venir a trabajar a la secretaría. Y eso hice. Bajé al primer piso y me senté aquí, frente al escritorio, en medio de esta penumbra luminosa. Estoy solo y no puedo trabajar. Sería divertido si me fuera a la casa y me acostara en la cama de donde vine, en la que estoy soñando por lo menos hasta que venga Fernando. Claro que si lo hiciera así se enredaría demasiado la madeja. Pienso.” (76).

¿Enredaría demasiado la madeja? Esa madeja ya se encuentra completamente liada, lo que ocurriría es que el personaje protagónico no se enterará jamás: vivirá en la indecisión. Actuando como si el sueño lo siguiera invadiendo, no reconociendo los errores y deslices que está realizando en su “vida real”, que para él no deja de ser jamás onírica. La alegoría se materializaría en el protagonista y sus acciones, sin dudarle. Una alegoría que probablemente provocaría la locura del protagonista, aunque quizás él siga pensando que Fernando aún no le despierta.





## CONCLUSIONES

### I.

*La camarera me trae, en una bandeja lunar,  
sus senos semidesnudos... unos senos que me llevaría  
para calentarme los pies cuando me acueste.  
El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto.  
(Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, "Café-concierto", Girondo, p. 8).*

Aquello que moldea el presente- inexistente siempre de figuras concretas y completas- será perpetuamente santificado por las estructuras inexactas de aquello que ya no se encuentra: son las huellas de un pasado borroso las que se van recomponiendo, generando nuevos estados- todos transformacionales y opcionales-. La colección ruinoso no pretende la unificación de los objetos (lectura simbólica y/o metafórica), sino que muy por el contrario, trabajar desde la huella dejada, abandonada. Una lectura alegórica de la colección de ruinas se haría cargo de las heridas transmitidas por la historia, no intentando totalizar los objetos, sino que haciéndose cargo de la fractura provocada entre la esencia y la apariencia de un objeto.

Beber de la destrucción de un pasado que inclusive nunca fue tal- en base a una forma unificada, como la planteada por los tiempos míticos- se vuelve trascendental para entender la alegoría como una secuencia inconclusa, pero latente. Excesos reflejaría aquella marca de lo alejado, de lo indómito, lo incontrolable e inevitable; al caer en la inmediatez del presente, no se podría negar lo vivido previamente, y de esto es de lo que hacen gala los personajes de los cuentos escogidos. Perpetuar su propia materialidad como un significante que, en constante búsqueda, jamás logrará encontrar su propia identidad, cayendo en la melancolía de lo que quizás *alguna vez fue*, pero que definitivamente *jamás será*. Y ese "jamás" se vuelve tan potente que negaría cualquier figura de redención y/o de trascendencia: Madame de Lansoy no volverá a la vida; el compañero de Fernando no se enterará de su despertar; y el protagonista del

cuento “Excesos” jamás nunca podrá ser mujer, su mujer, Beatriz, por más que lo intente en reiteradas ocasiones.

La marca de la negatividad confluirá en la pérdida del estado primero, transformando a los personajes- no a su estado contrario- sino que a un estado intermedio, en el *entre líneas*, en el limbo escritural de lo que como consistencia llegaron a tener y existir y lo que tras el final, será arrebatado brutalmente. La muerte, el travestismo, el sueño y el rencor moldearán el accionar de los personajes principales de los cuentos, accediendo a la alegoría gracias a las “cosas” que ayudarían como puentes a ingresar a dicho estado. La laguna, por ejemplo, en “El alba de ningún día”; el maquillaje en “Excesos”; las cicatrices en “El coreano”; el reloj del tablero del auto en “El atraso” y la voz de Fernando en “Después de almuerzo”, modificarán los pensamientos y actuaciones de los protagonistas ayudándoles a alcanzar ese “no objetivo”, ese “no lugar”.

Los personajes alegóricos de los cuentos seleccionados en la obra “Excesos” de Mauricio Wacquez, se comportan como cuerpos escriturales, en tanto, se van construyendo a medida que se va leyendo su historia, su pasado y su presente (no hay futuro ni redención). No hay calce identitario, no hay simbolismo ni metáfora, no hay sincronía, no hay igualdad. La repetición, el absurdo, el imprevisto y el recorrido nebuloso y poco claro de los protagonistas exterminarán todo sentido y significancia de identidades.

La deconstrucción abriría a la alegoría en los personajes, en tanto desestabilizarían las dicotomías que culturalmente rigen el pensamiento y saberes occidentales. Acá ya no es importante que exista una división dicotómica entre dos ámbitos que convencional y socialmente son adversos y distintos en esencia. La creación de un no lugar respondería a la elaboración de un “no concepto” o un “nuevo concepto”: algo distinto, algo *entre medio*, un algo que no recalque la semejanza, sino que muy por el contrario, enaltezca la diferencia.

Finalmente, bajo el alero de la interpretación posterior a la lectura, se duplicará el sentir alegórico de los personajes principales, al mismo tiempo que se enaltecerá la obra de Mauricio Wacquez, una obra que a nivel nacional merece más admiración que la presente. Los personajes del volumen de cuentos analizados son actantes cuya realización estética sorprende y encandila. Dicha realización quizás fue pasada por alto por críticos y teóricos literarios que no lograron acceder a la obra del chileno como única y particular, sino más bien tendieron a compararla con otros escritores chilenos como por ejemplo José Donoso. Sin embargo, la obra de Mauricio Wacquez, especificada en el volumen de cuentos *Excesos*, permite sin lugar a dudas la originalidad y la marca de particularidad que todo buen cuentista quiere otorgarle a sus creaciones. Porque Mauricio Wacquez, el escritor de *Excesos*, también es un alegórico.

Walter Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* expondrá:

“Las alegorías envejecen, pues lo chocante forma parte de su esencia. Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido: de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo [...]” (187).

Al crear personajes que pueden acceder a la alegoría de la manera en que los personajes de *Excesos* se mueven, permite acceder al fragmento y al cuerpo como escritura de una totalidad fraccionada, envejecida y maltrecha. Reflejo de la realidad, tal vez. ¿Esperanza alguna de liberación? No lo creo, y eso que de vez en cuando intento situarme en el lado del optimismo.

Aquellos senos que trae la camarera son solo una parte, un fragmento del cuerpo del *otro*, pero definitivamente solo eso: una fracción de escritura. Y el telón

se cierra simulando la erótica relación entre una conclusión que jamás llegaría a puerto y la infinita puesta en escena de la obra alegórica *deambulante*.

## II.

Términos como simulacro y travestismo serán dos mecanismos que permitirán que el sentido se vuelva huidizo y poco evidente: ambos conceptos dejan entrever ciertas perspectivas neobarrocas que ayudarían a los personajes alegóricos a manifestarse tal cual: en una cadena de significantes que finalmente nunca alcanzarán algún objetivo o propósito.

La cuestión en estos momentos es la siguiente: si ya se tensionó el concepto de alegoría al alero del subgénero cuento y los personajes del volumen de cuentos estudiado, en torno a su conformación alegórica, la primera pregunta que comienza a bramar sería: ¿cómo se relacionaría dicho término con los mecanismos de ocultación: simulacro y travestismo? mientras que la segunda apuntaría a cómo dichas prácticas neobarrocas posibilitarían el ocultamiento identitario-simbólico de los personajes en *Excesos*, ¿que acaso su ocultamiento-favorecido por los conceptos de travestismo y simulacro- permitiría que los personajes se desarrollen constantemente desde una perspectiva deconstructiva y alegórica? Si bien dichos conceptos fueron tratados de manera constante en el presente estudio, sobre todo respecto a la obra de Severo Sarduy con algunos acercamientos que ayudaron a entender el concepto de alegoría, sin duda que se podría haber analizado y tensionado mucho más el discurso desde estos dos mecanismos de ocultación.

Como posible estudio a posteriori, se podría situar la obra de Mauricio Wacquez dentro del período del Neobarroco, no sin antes trazar ciertas categorías estéticas de manifestación de dicha época, explicando cómo poder asirla dentro de mecanismos tan propios de la actualidad. Entrar de lleno en el Neobarroco hispanoamericano y chileno ayudará a tratar los conceptos de travestismo y simulacro referidos a los cuentos estudiados de la selección, enfatizando algunos

en donde sea más compleja su estructuración. Dicho tratamiento sería constantemente invadido por la alegoría, ya que permitiría entender a cabalidad cómo los personajes se construyen ocultándose asiduamente. Finalmente, la preponderancia del fragmento se volverá una constante en el camino alegórico que recorren los personajes protagónicos de cada cuento: entenderlo al alero de trozos, constataría su imposibilidad de trascendencia identitaria, imposibilidad marcada por la inestabilidad propia de los cuerpos escriturales.

Palabras como “encasillamiento” y “categoría”, tal como expone Octavio Paz en *El arco y la lira*, no necesariamente inculcan en su esencia la comprensión y el entendimiento cabal de un asunto o materia (15). Por más que en la escolaridad se pretenda diferenciar, dividir, condicionar y ordenar con el propósito de encontrar en ello la facilidad del aprendizaje, no se está precisamente entendiendo ciertos fenómenos cuyo anclaje resulta inconveniente e irresoluto. Uno de ellos es el Neobarroco. Claro, la palabra en sí lo dice, es el “nuevo barroco”, no obstante, ¿es posible entender su dinamismo si se aferra a la idea que el significante trae por su cuenta? De hecho, es posible la siguiente pregunta: ¿está bien llamado “neobarroco” al Neobarroco?

Desde ese punto de vista- siempre tergiversado y difuso- la situación contextual y temática del Neobarroco es bastante compleja y, por qué no decirlo, un tanto inútil. Si se comprende dicha época del arte y la literatura como un período siempre en “movimiento y tensión”, resulta casi innecesario la definición exacta de un *algo* que constantemente se mueve y se eriza frente al reglamento y a la norma, volviéndose completamente huidizo. Es por ello que en la presente tesis no se ubicó a Mauricio Wacquez de manera directa en la época del Neobarroco, esto porque la alegoría y la deconstrucción, al ser fuertes fenómenos poco anclados al sentimiento de pertenencia podría, de alguna u otra manera, verse en desmedro de una categoría de análisis tan clara y concisa como la social-contextual.

No obstante lo anterior, partiendo de la base que el Neobarroco es de compleja y extraña definición y bajo la correspondencia de los mecanismos de ocultación: travestismo y simulacro, se podría tensionar la obra de Mauricio Wacquez y los cinco cuentos elegidos, de tal manera que sea posible acceder a la alegoría. Según Samuel Arriarán en su texto *La teoría del Neobarroco de Severo Sarduy* “en vez del típico discurso lineal informativo, se trata más bien de un proceso de elisión y oscurecimiento. Los conceptos medulares para este análisis son la idea del simulacro, de artificio, de parodia” (1), por lo que “El neobarroco en América Latina es todavía una teoría inacabada, abierta y susceptible de diferentes interpretaciones” (8). Al ser una teoría incompleta, el barroco fundado en Latinoamérica, sería una contradicción imperante, primando la escritura que se vuelve imagen:

“Nuestro barroco sería lo sensual que se opone al orden de la razón, lo analógico-icónico que se opone al orden de la escritura que se vuelve imagen; lo dinámico que se opone a lo establecido. La vuelta al barroco aparece entonces como el redescubrimiento de una historia distinta dentro de la cual la imagen tiene una gran importancia” (10).

Tomando en cuenta lo anterior, la teoría del Neobarroco no sería contradictoria a un análisis de la alegoría, sino que inclusive podría dar luces en relación al lugar difuso y metonímico de dicha figura, moldeando siempre de manera asimétrica aquello que no será jamás símbolo ni totalidad, mirando siempre con melancolía las ruinas de una escritura fragmentaria y de unos personajes complejos y brumosos.

O tal vez como Paloma Munizaga elaboró en su tesina acerca de Mauricio Wacquez y el Neobarroco, denominada *La simulación de Toda la luz del mediodía*:

“Esta seguridad presente en la representación lineal, ya no puede –ni quiere- encontrarse en la representación Barroca. Ésta, en cambio, presenta el mundo desde el ojo humano, pictóricamente: la mirada humana

capta conjuntos, por lo tanto la representación ya no se enfoca en los bordes. Lo que se pretende captar es esa mirada del conjunto, visto como una masa o un grupo de manchas, pues los límites de la figura han desaparecido, favoreciendo la fusión” (5, 6).

Tal como la identidad de los personajes de los cuentos escogidos no se circunscribe en categorías limitadas, sino que recorren un camino difuso y problemático, la teoría del Barroco y del Neobarroco podría dar luces respecto a esa contradicción inherente y recalcitrante que envuelve el estudio y análisis de la presente tesis.

### III.

Enaltecer la figura de Mauricio Wacquez dentro del panorama nacional- siempre tan hermético y custodiado por figuras ya casi arquetípicas- no resuena con la intensidad que quisiese. El presente estudio buscaba precisamente aquello: realzar un escritor poco conocido en nuestro país y del cual se ha indagado poco y nada. Y no fue una resolución antojadiza, al contrario: el poder de la pluma de Mauricio Wacquez reproduce una manera de ser original, propia y creativa que, oculta entre los restos de su olvido, dejan entrever un talento particular y llamativo.

El tratamiento hacia los personajes, permitiendo acceder al fenómeno alegórico, posibilitaría por ende también acceder a un autor trascendental que excede a la conclusión de los sentidos, glorificando la multiplicidad y la diferencia. Quizás el recuerdo de Mauricio Wacquez continuará vagando por entre los anales de la literatura chilena, aunque ahora- y con mucha humildad lo expreso- transformado en alegoría.





## BIBLIOGRAFÍA

- Amos, Tori. *The beekeeper*. Epic Records, 2005. CD.
- Arriarán, Samuel. "La teoría del Neobarroco de Severo Sarduy". *Universidad Pedagógica Nacional de México*. S/D. <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Arriaran.pdf>>
- Barthes, Roland. "¿Adónde o/va la literatura?". *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . *El placer del texto y lección inaugural*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2009.
- . *Fragmentos del discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: AKAL, 2005.
- . *El origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: ABADA Editores, 2012.
- Blanco, Fernando. "Exceso y sabiduría". *Memoria chilena*. Revista Rocinante, número 79. Mayo 2005. Web 15 nov. 2013 <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044954.pdf>>
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.
- Corominas, Joan. *Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1967.
- de Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Ed. Wlad Godzich. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990. pp. 11-37.
- . "Retórica de la temporalidad". *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Ed. y Trad. Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- . "Semiología y retórica". *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990. pp. 15-33.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- Diccionario de la lengua española. 23ª edición (2014). Web. <<http://www.rae.es/>>
- "El pudor a prueba". *Memoria chilena*. Sociedad editora Ercilla Limitada. 19 ene. 1972. Web. 16 jun. 2013 <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83237.html>>

Füssli, Johann Heinrich. *La pesadilla*. 1781. Óleo sobre lienzo. Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos.

Galgani, Jaime. "La historia sufriente del mundo; literatura desde los marginados. La Alegoría según Walter Benjamin". Web. 17 nov. 2014 <<http://www.alalite.org/files/IColoquio/docs/GalganiJaime.pdf>>

Galindo, Óscar. "Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)". *Scielo*. Estudios filológicos 43. 2008. Web. 17 mar. 2013 <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132008000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132008000100007&script=sci_arttext)>

García, Andrés. *Psicología y cine: vidas cruzadas*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia Aula Abierta, 2001. *Google Books*. Web. 12 mar. 2014.

Girondo, Oliverio. "Café-concierto". *Obra completa*. ALLCA XX. Universidad de Costa Rica, 1999. p. 8. Impreso.

Jenike, Michal A. *Trastornos obsesivo-compulsivos*. Madrid: Ediciones Harcourt S.A., 2001. *Google Books*. Web. 30 jul. 2013.

Lancelotti, Mario A. "El cuento como pasado activo". *Del cuento y sus alrededores aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. Impreso.

Linares Barrera, Luis. "Apuntes para una teoría del cuento". *Del cuento y sus alrededores aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. Impreso.

Metz, Christian. *Ensayos sobre la significancia en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Miller, Hillis. "El crítico como huésped". *Para leer al lector*. Ed. Manuel Alcides Jofré, Mónica Blanco. Universidad Metropolitana, 1987.

Munizaga, Paloma. "La simulación en *Toda la luz del mediodía*". Tesis. Universidad de Chile, 2011.

Omil, Alba y Raúl Alberto Piérola. "El cuento y sus vecinos". *Del cuento y sus alrededores aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. Impreso.

Pacheco, Carlos. "Criterios para una contextualización del cuento". *Del cuento y sus alrededores aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. Impreso.

Parra, Alejandro. *Sueños: cómo interpretar sus mensajes*. Buenos Aires: Kier, 2008.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Rosenblat, María Luisa. "Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento". *Del cuento y sus alrededores aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. Impreso.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.

Silveira, Miguel. *¡Cambiar es posible! Claves para alcanzar el cambio personal*. Alba Editorial, 2012. *Google Books*. Web. 8 dic. 2013.

Soto, Marcelo. "El caso Wacquez". *Memoria chilena*. Web. 10 nov. 2013 <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044951.pdf>>

Valverde, Sergio. "Poesía y filosofía: La lectura social de Baudelaire en Walter Benjamin". *Filología y lingüística XXVIII(1)*. 2002: 69-79. Impreso.

Wacquez, Mauricio. "El impulso escéptico". Entr. Claudia Donoso. *APSI*, marzo 1998: 47-49. Impreso.

Wacquez, Mauricio. *Excesos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.