



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y
HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE CHILE

175
AÑOS
PENSANDO EL PAÍS

UNIVERSIDAD DE CHILE
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

LEÑADOR Y LA PARADOJA DE ENSEÑAR LO IMPOSIBLE

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURA

ALEX FERNANDO SALDÍAS ARRIAGADA

PROFESOR GUÍA:
IGNACIO ÁLVAREZ

SANTIAGO DE CHILE

2022

TABLA DE CONTENIDO

I. INTRODUCCIÓN.....	4
II. DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA	
A. Mike Wilson en su contexto	11
B. <i>Leñador</i> en su contexto	14
III. CAPÍTULO 1.- LA FORMA DEL HACHA. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA REGIÓN DESCRIPTIVA.....	16
A. Delimitaciones.....	18
B. Inventario.....	26
C. Coordinación.....	30
IV. CAPÍTULO 2.- LA METAMORFOSIS COGNITIVA. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA REGIÓN NARRATIVA.....	35
A. Delimitaciones.....	40
B. Inventario.....	52
C. Coordinación.....	78
V. CAPÍTULO 3.- POSIBLES INTERPRETACIONES DISCURSIVAS.....	85
A. La función terapéutica.....	88
B. Emociones en el capitalismo tardío.....	94
C. La paradoja de enseñar lo imposible.....	101
D. Posibilidades de interpretación discursiva	105
VI. CONCLUSIONES.....	113
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	119

Resumen

La novela *Leñador o las ruinas continentales* (2013) de Mike Wilson ha marcado un precedente importantísimo dentro de la narrativa chilena de la última década, ya que tanto su construcción narrativa como su propuesta estética y discursiva han incursionado en lo más profundo del trabajo, la naturaleza, el lenguaje y el pensamiento humano de nuestro tiempo. La siguiente investigación buscará develar la paradoja narrativa utilizada por Mike Wilson para construir una obra literaria que nos ilustra, de una manera enigmática y significativa, acerca del gran abismo que existe entre las palabras y las cosas, a la vez que propone una reflexión implícita en torno a los límites de la representación literaria.

Introducción

En la siguiente investigación se desarrollará una descripción analítica sobre la novela *Leñador o las ruinas continentales* (2013), escrita por Mike Wilson y publicada el año 2013, por Orjikh Ediciones, en Santiago de Chile, y el año 2016 por Fiordo en Buenos Aires.

Como primer acercamiento a esta publicación, mencionaré que se construye a partir de dos grandes estructuras discursivas. Una de ellas es el relato en voz protagonista de un exsoldado y exboxeador que ha combatido en la guerra de las Malvinas pero que, por razones apenas esbozadas en el texto, ha decidido hacer un cambio radical en su vida y trasladarse hacia los gélidos bosques del Yukón en busca de respuestas:

Combatí en una guerra, hace décadas en un archipiélago, y combatí en el cuadrilátero, hace años en las noches de la ciudad. Fracagé en las islas y en el ring. Me fui del país, buscando alejarme de todo, de la oscuridad, del pasado, de la claustrofobia, necesitaba respirar. Veía cosas que me hacían mal, escuchaba voces, me estaba perdiendo, extraviando en mi cabeza. Hui hasta llegar a los bosques de Yukón. (Wilson, *Leñador* 1)

La segunda estructura utiliza la descripción exhaustiva de aquello que percibe, imagina, estudia y conoce el protagonista: el filo del hacha, el surco de la madera, la técnica de tala, los cánticos de los hombres, entre muchos otros elementos relacionados con la vida en el bosque, pero que son descritos con una prosa más cercana a lo enciclopédico que a lo literario¹. Por ejemplo: “Hacha. El hacha es la herramienta por excelencia del leñador. Está

¹ Cabe destacar que la problemática identificada en este segmento se refiere a los criterios de escritura literaria y ficción narrativa, comúnmente establecidos como marco referencial para definir a un texto como literario o no-literario. Entendemos, con Terry Eagleton, que la literatura se define por aquello que socialmente se considera literario, no por alguna característica propia de los textos que forman parte de la categoría (Eagleton 22-28).

compuesta de dos piezas; la hoja y el cabo. La hoja es la pieza de acero templado con forma de cuña que se emplea para cortar” (Wilson, *Leñador* 1).

Considerando estas dos formas de discurso, este trabajo desarrollará un análisis discursivo y estructural de la novela. Su elección se relaciona con la complejidad de su planteamiento filosófico y estético implícito, puesto que su formato, su extensión y su propuesta discursiva se presentan como un problema pocas veces observado dentro del panorama de la narrativa chilena contemporánea. Cabe destacar, además, que la pertinencia de esta investigación radica en la escasa producción crítica que se ha realizado en torno al proyecto narrativo de Wilson, a pesar de la gran diversidad de problemas estéticos presentes en cada una de sus novelas.

El método que se utilizará para desarrollar este análisis comenzará con una reflexión crítica respecto a la estructura de la novela. Este abordaje, que pondrá énfasis en la articulación expositiva de los elementos descritos exhaustivamente por el narrador (hacha, botas, trazador, etcétera), hará posible vislumbrar con mayor claridad los planteamientos estéticos mencionados anteriormente. Para desarrollar esta primera parte de la investigación se utilizarán los principios generales y disposiciones del análisis planteadas por Roland Barthes en su “Análisis estructural del relato” (1973). Cabe destacar, sin embargo, que estos principios se utilizarán solamente como una guía, ya que el foco del trabajo no será precisamente realizar un desglose exhaustivo y sintáctico de la obra, como propone Barthes, sino dar una idea de los sistemas de sentido que se podrían vislumbrar a raíz de un análisis estructural simple, que considere sus códigos formales más visibles.

Para complementar este análisis respecto a la forma de la novela se incorporarán ciertas ideas planteadas por Jameson en su ensayo “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío” (1991). La elección de este texto como punto de partida tiene como

finalidad abrir el análisis teórico de la obra desde su contexto de producción, puesto que no se podría comenzar un análisis integral de la novela sin tomar en consideración su naturaleza híbrida: entre novela de formación y almanaque agrícola. Según Jameson, una de las características esenciales de los posmodernistas es que no “citan” modernamente, sino que “adhieren” a los textos referidos (Jameson 18). Bajo esta lógica, la elección del autor por aunar dos modelos narrativos diferentes podría responder a la estética de un pastiche posmoderno. Siguiendo esta línea de pensamiento, la construcción formal de la novela estaría planteando una visión de mundo implícita, puesto que las posiciones del posmodernismo son también, al mismo tiempo, declaraciones políticas implícitas o explícitas sobre la naturaleza del capitalismo multinacional. La aproximación estructural buscará develar esas posturas a través de una interpretación crítica.

Una vez descrita, estudiada e interpretada la forma de la novela, se llevará a cabo un análisis teórico de la primera estructura discursiva descrita, es decir, de la voz protagonista que evoluciona y se desenvuelve como sujeto en el territorio minuciosamente descrito por la voz paralela. El objetivo de este segundo momento de análisis será otorgar luces acerca del problema filosófico subyacente a la narración, a los límites del lenguaje frente a la experiencia del trabajo como leñador. La hipótesis que se busca demostrar a través de este trabajo es que *Leñador* propone una paradoja narrativa, puesto que manifiesta la imposibilidad de acceder al mundo material a través del lenguaje, utilizando, a su vez, el lenguaje para acceder al mundo material.

El corpus de este trabajo será la novela *Leñador* en su totalidad, sin embargo, se pondrá énfasis en aquellos pasajes monológicos en que el protagonista reflexione en torno a la inabarcabilidad de la experiencia y su relación con este problema. Por ejemplo:

A veces cuesta, es difícil mantener el enfoque en las cosas que me rodean. Cuando dejo de pensar en ello es fácil, pero hay veces, casi siempre antes de dormirme, en que me cuestiono, recaigo en los engaños del lenguaje, en el pensamiento tautológico, circular, aquel ejercicio ad infinitum en el que se cuele la duda, esa duda inane, una serpiente que termina comiéndose la cola. (Wilson, *Leñador* 207)

Se buscará responder a las preguntas ¿Qué es lo que propone *Leñador* en su parte reflexiva? ¿Contra qué se está levantado esta nueva forma de concebir el ejercicio literario planteada por Wilson? ¿Cuál es la declaración política implícita en el tema central de esta obra, es decir, en la desconfianza del lenguaje como herramienta de acceso al mundo material? Y la pregunta más importante de este trabajo: si existe una desconfianza lógica y primordial en la capacidad del lenguaje para representar al mundo, ¿por qué intentarlo de todas formas a través de una descripción tan exhaustiva, minuciosa y enciclopédica del mundo que rodea al protagonista?

Para responder a las preguntas anteriores se establecerá un tercer momento de análisis en el que se propone una lectura de la novela desde el ensayo *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas* (2014), del propio Mike Wilson. Este ensayo está conformado por tres capítulos en que el autor expone una interpretación monográfica acerca de la obra de Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), *Investigaciones filosóficas* (1953) y *Sobre la certeza* (1969). Para Wilson, según es posible observar en algunas entrevistas posteriores a la publicación de este libro, el problema del lenguaje, la experiencia y las preguntas sobre el enigma de la vida que plantea el filósofo, han sido una constante a lo largo

de toda su carrera literaria². De este modo resulta evidente que la novela *Leñador*, publicada apenas un año antes de *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas*, está construida en base a las lecturas que el autor ha hecho de la obra del filósofo austriaco. Un ejemplo de ello es que algunos de los problemas esenciales identificados por Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus* pueden encontrarse “literaturizados” a través de reflexiones e imágenes líricas de una alta carga simbólica. Por ejemplo, lo que en Wittgenstein (1921) es: “El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo” (117), en *Leñador* se muestra como:

La vida en el Yukón es difícil, cruda, pero hay algo que subyace a todo eso, algo que le da serenidad al viejo leñador. Una certeza que no se transmite, no se articula, que no tiene que ver con dogmas ni filosofías, una certidumbre que él ve porque la ha descubierto por sí solo, sin buscarla. Quizás ese sea el problema y la solución, el sentido de las cosas se da cuando uno deja de buscarlo, deja de problematizarlo.

(100)

Una vez identificadas las analogías entre el contenido de la obra y los postulados filosóficos de Wittgenstein, se llevará a cabo una reflexión valorativa en torno a las ideas finales de la obra y su contexto de recepción, puesto que, en las últimas páginas de *Leñador*, la voz narrativa pasa por una tercera fase en que se demuestra cierta “salida” o “resolución” del problema filosófico respecto a la interpretación del mundo/realidad/naturaleza:

(...) el pino se aleja del leñador, el tronco cae hacia el oriente, la copa se mece y descende, como si el árbol inclinara la cabeza, como si se despidiera con una

² La relación entre Wittgenstein y *Leñador* es explícitamente mencionada por el autor, por ejemplo, en una entrevista realizada por Pablo Espinosa a través del canal de YouTube “Ojo en Tinta”. El enlace a la entrevista se encuentra en la bibliografía.

reverencia, se lleva el aire al tumbarse, el impacto es extrañamente mudo, se escucha en el pecho, en las cosas y en el bosque, el suelo se alza, las agujas secas se elevan, las aves toman vuelo, una ráfaga y calma. (350)

El objetivo final de este trabajo será desarrollar un análisis interpretativo que considere la visión de mundo que plantea el autor con respecto a la complejidad de la experiencia humana. Para esto se retomarán las ideas planteadas sobre la estructura de la novela, su contexto de producción, la evolución ideológica del personaje principal y las propuestas estéticas derivadas de la lectura crítica. Esto con el fin de comprobar la hipótesis acerca de la construcción de la novela *Leñador* como una paradoja, puesto que busca ilustrar la imposibilidad de acceder al mundo material a través del lenguaje, pero de todas formas lo intenta. Algo que en palabras de Wittgenstein podría sintetizarse con una de sus últimas proposiciones:

Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido.) Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo. (§ 6.54)

El objetivo general de este trabajo será desarrollar la hipótesis mencionada a través de un análisis crítico que considere tanto sus aspectos discursivos como estructurales, a la vez que se plantean interpretaciones teórico-valorativas acerca de la eficacia del lenguaje como herramienta para la representación literaria.

Para desarrollar el objetivo expuesto anteriormente me valdré de tres momentos o ejes investigativos:

- 1) Analizar los aspectos estructurales centrales presentes en *Leñador* y proponer una interpretación de su construcción formal.
- 2) Analizar los aspectos discursivos centrales presentes en *Leñador* y proponer una interpretación que considere aspectos teóricos y valorativos.
- 3) Relacionar los hallazgos de la interpretación discursiva y estructural con una reflexión crítica en torno al problema de la representación literaria.

Mike Wilson en su contexto

Dentro del panorama de la narrativa chilena actual es posible identificar diversas vertientes. Algunos investigadores han clasificado las novelas publicadas desde los años noventa hacia adelante a través de múltiples conceptos que tienen que ver con sus estructuras, tendencias y estilos. Una de estas clasificaciones es la que se lee en “Cartografía de la narrativa chilena reciente” (2014), propuesta por Macarena Areco. En este estudio, la investigadora identifica cuatro territorios dentro de la novelística nacional: el realista, el experimentalista, el subgenérico y el híbrido. Dentro de este panorama, la obra narrativa de Mike Wilson podría situarse en el campo de las novelas híbridas, puesto que, según Areco, esta vertiente se caracterizaría por la mezcla de subgéneros narrativos, especialmente populares; por la multiplicidad y la fragmentación en ámbitos como la estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas (294).

Otra panorámica de la narrativa chilena reciente ha sido llevada a cabo por el profesor Ignacio Álvarez en su artículo titulado “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos” (2012). En este trabajo, el autor ha clasificado diversas obras literarias chilenas según la relación del sujeto con el mundo material. Por un lado, están los estoicos, a quienes el autor define como “melancólicos” pues “anhela[n] algo que sea real y al mismo tiempo comprensible” (22); por otro lado, identifica a los epicúreos como aquellos que “se embarca[n] en una empresa maníaca y creativa que es al mismo tiempo gozosa y total: la proliferación del mundo y de los mundos” (22); y, por último, a los escépticos, que es el grupo dentro del que se podría clasificar a la novela *Leñador* de Mike Wilson, puesto que, según Álvarez, en dicho grupo “el sujeto se enfrenta a los objetos con un ánimo perplejo, como si no pudiera o, más probablemente, como si no quisiera interpretar el sentido de los hechos que cuenta” (17).

Además de las dos clasificaciones mencionadas anteriormente, es necesario destacar la inclusión de Mike Wilson dentro del grupo “Freak Power”, bautizado así por el periodista y escritor chileno Patricio Jara en el artículo “La Nueva Literatura Fantástica Chilena: Freak Power”, publicado en la revista *El Sábado* de *El Mercurio*. Jara sitúa a Wilson junto a nombres como el de Jorge Baradit, autor de *Ygdrasil* (2005), *Synco* (2008) y el éxito de ventas *Historia Secreta de Chile* (2015); el escritor y periodista Francisco Ortega, autor de *El Número Kaifman* (2006), *Logia* (2014) y *Andinia: La Catedral Antártica* (2016); además del escritor Álvaro Bisama, autor de las novelas *Caja Negra* (2006), *Estrellas Muertas* (2010) y *Ruido* (2012), entre otras. Cabe destacar que, frente a esta última categorización, Mike Wilson ha dicho en la entrevista para Joel Vargas (2018), titulada, “Leñador no es una novela”, lo siguiente:

La etiqueta no es real. Un invento para la revista. Hace ocho años éramos cuatro amigos escribiendo cosas distintas, rompiendo de una forma u otra con una clase de realismo que se había atrincherado en el paisaje local, pero cada uno en su onda, y cada uno fue cambiando, nadie se quedó en lo mismo. No hay mucho que una lo que escribimos. Bisama, Ortega y Baradit son unos grandes, cada uno hace lo suyo.

Con respecto a la obra de narrativa de Wilson, esta comienza con la novela *Nachtrópolis* (2003), publicada en Buenos Aires por la editorial Ambrosía. Cinco años después publica *El púgil* (2008) con la editorial *Forja* en Santiago de Chile. Luego de esta publicación es contactado por Alfaguara, editorial en la que publica *Zombie* (2009) y *Rockabilly* (2011).

Tras la publicación de estas novelas, el autor toma la decisión de escribir algo que se diferencie diametralmente de todo lo que había escrito hasta ese momento. Dice en una entrevista para Pablo Espinosa (2018): “Narrar me estaba haciendo ruido. Como la narración

en sí ya era algo paródico y quería como, de alguna forma, eludir eso, y me puse a escribir descripciones, y encontré como una suerte de alivio y sentido en eso. Así se fue dando el libro, como lo prerreflexivo en un texto que simplemente describe un objeto” (“*Somos parte de una generación muy cínica*” 00:02:06-24). Fue por este motivo que decidió terminar su contrato con Alfaguara y publicar la novela *Leñador o las ruinas continentales* (2013) con la editorial Orjikh, cuyo catálogo se especializa más en textos filosóficos que literarios. El 2016 se reeditaría en *Errata Naturae*, editorial española; y, luego, el 2018, en *Fiordo*, editorial argentina.

La novela *Leñador* recibió dos reconocimientos importantes el 2014: el "Premio de la Crítica" en el apartado de narrativa; y el premio "Mejores Obras Literarias Publicadas", en la categoría novela, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

Sin duda, dentro de la novelística de Wilson, es posible identificar un antes y un después a partir de la novela *Leñador*. Sus obras posteriores: *Scout* (2016), *Ártico* (2017), *Ciencias ocultas* (2019) y *Némesis* (2020) serán un reflejo de ello, pues mantienen la preferencia por la narración descriptiva, las exposiciones mitográficas y la pérdida de sentido como eje primordial de la acción novelesca.

La importancia de analizar esta novela radica en la densidad estético/discursiva que plantea su construcción, como también la especial atención que merece una obra que se diferencia en gran medida de lo que se acostumbra a publicar por escritores chilenos del último tiempo, otorgándonos una propuesta desafiante en cuanto a extensión, profundidad y representación artística.

Leñador en su contexto

En general, las reseñas, comentarios y apariciones de *Leñador* en la prensa desde su primer año de publicación suelen remarcar el carácter “riesgoso” de la obra en cuanto a su formalidad. Entre ellas destacan las apreciaciones del escritor y profesor Álvaro Bisama en la revista *Qué Pasa*: “*Leñador* (...) se ubica fuera de cualquier tendencia o moda y recupera la idea de la novela como un riesgo posible, como un espacio abierto al descubrimiento” (*La espesura*). A su vez, la crítica literaria Patricia Espinosa declaró en su sección del diario *Las últimas noticias*: “*Leñador* es una de esas raras novelas que no quisiéramos que terminara, una novela tremenda, no solo por los riesgos formales y temáticos que corre, sino también por lo sólido, conmovedor y al límite de su propuesta filosófica” (*Novela rara y tremenda*).

Como fuentes secundarias o investigaciones críticas respecto a la novela *Leñador o las ruinas continentales*, he encontrado tres artículos publicados en revistas especializadas. El primero se titula: “Prácticas de la larga duración y la extensión. Aproximaciones a *Cuadernos de lengua y literatura* de Mario Ortiz y *Leñador* de Mike Wilson” (2020), escrito por Sandra Contreras, de la Universidad Nacional del Rosario, Argentina. Otros dos artículos que se refieren a los problemas lingüísticos, filosóficos y literarios que plantea la narrativa de Wilson en la novela son: “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana” (2018), y “Transmigraciones y desaparición del trabajo en dos novelas latinoamericanas recientes” (2019), ambos escritos por Betina Keizman.

Estos tres artículos buscan establecer analogías entre este libro y las novelas de otros autores latinoamericanos, con el fin de identificar similitudes y diferencias entre sus planteamientos estéticos. En el caso del primer artículo, “Prácticas de la larga duración y la extensión. Aproximaciones a *Cuadernos de lengua y literatura* de Mario Ortiz y *Leñador* de Mike Wilson” (2020), Sandra Contreras reflexiona en torno al problema de la extensión de

las obras literarias y su relación con el carácter expositivo de ambas. La hipótesis de la investigadora es que, a pesar de sus evidentes diferencias estilísticas, ambos autores buscan plasmar una huida del lenguaje hacia la manifestación de las cosas o hacia la extinción del yo (7).

Por otra parte, el primer artículo de Keizman, “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana” (2018), analiza comparativamente la novela *Leñador* con *El mal de taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza. El objetivo de Keizman en este primer artículo es analizar críticamente los procesos de despersonalización a los que se someten los protagonistas de ambas novelas (7), un ejercicio similar al de Contreras.

En el segundo artículo, “Transmigraciones y desaparición del trabajo en dos novelas latinoamericanas recientes” (2019), Keizman vuelve a analizar comparativamente la novela *Leñador*, pero esta vez con la novela *La transmigración de los cuerpos* (2013) del mexicano Yuri Herrera. El objeto de estudio de este artículo son las diversas concepciones de trabajo que existen en la narrativa latinoamericana reciente, además de su relación discursiva con el estado actual de los modos de producción.

Tanto el artículo de Sandra Contreras como el primer artículo de Betina Keizman analizan la novela *Leñador* desde el punto de vista de la disolución o desubjetivación del protagonista a través de su relación con el lenguaje, el mundo material y la representación de ese mundo material. Por otro lado, el segundo artículo de Keizman retoma el mismo problema; pero ahondando en la relación del sujeto con su trabajo, esta vez ligándolo al contexto de producción de la obra, y a la situación del capitalismo tardío que se refleja en la construcción simbólica del personaje.

El presente trabajo de investigación utilizará estos tres artículos de las investigadoras como puntos de apoyo para los análisis posteriores. Se dará continuidad a la idea de Sandra

Contreras respecto a la disolución del yo, a la vez que se sumará la variante filosófica propuesta por Wittgenstein y las reflexiones en torno a la experiencia propuestas por Walter Benjamin. Por otra parte, los artículos de Betina Keizman otorgarán buenos puntos de discusión en cuanto al problema del lenguaje, la naturaleza y el trabajo. La idea es tomar todos los puntos en común que tengan el estudio que me propongo desarrollar con los artículos ya descritos, con el objetivo de desarrollar una continuación ampliada de lo que ya han mencionado las investigadoras, añadiendo, además, el concepto de paradoja.

Capítulo 1: La forma del hacha. Análisis estructural de la región descriptiva

En esta primera parte de la investigación se desarrollará un análisis que tendrá como punto de partida la compleja estructura de *Leñador*. Digo compleja porque ya en las primeras páginas salta a la vista que nos encontramos frente a una obra literaria que se construye a partir de dos líneas discursivas; es decir, es una especie de narración doble, pero en la que una de sus partes no narra una *historia* (en el sentido más clásico del término), sino que *describe* una gran diversidad de objetos naturales y artificiales, así como también procedimientos y rasgos culturales. Cabe destacar que la decisión estructural de la voz narrativa no está justificada ni explicada en ningún momento de la obra. Tampoco es que resulte necesaria una explicación; es más, el contenido discursivo del texto pareciera estar implícito dentro de este vacío, y es justamente en esa frontera donde se abrirá el espacio para realizar esta investigación.

Para llevar a cabo la primera parte del análisis, me he basado en los principios estructurales expuestos por Roland Barthes en su “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1973). Dentro de dicho análisis se exponen tres principios generales con los que el autor trabaja: el “Principio de Formalización”, el “Principio de Pertinencia” y el “Principio de Pluralidad”. El primero de ellos señala que el análisis estructural es fundamentalmente comparativo: busca formas y no un contenido (Barthes, *Análisis estructural del relato* 288). Tomando esto en consideración, me acercaré a *Leñador* comenzando por todo lo que podría mencionarse respecto a los códigos implícitos de su estructura descriptiva.

En segundo lugar, el “Principio de Pertinencia” señala que una vez segmentada la obra y reunido el corpus, es necesario buscar todo tipo de correlación intratextual o extratextual, es decir, todo rasgo del relato que remita a otro momento del relato o a otro lugar de la cultura necesaria para leer el relato (Barthes, *Análisis estructural del relato* 289).

Desde este punto de vista, señalaré cierta disposición esquemática de la región descriptiva, lo que allanará el terreno para un conjunto de interpretaciones sobre la naturaleza aparentemente enciclopédica de la obra. Cabe destacar, y esto tiene que ver con el “Principio de Pluralidad”, que no se realizará una sola interpretación directa de los sentidos implícitos en la novela, ya que esto sería ir en contra de los principios mismos de la novela (la cual nos indica lo problemático que resulta establecer certezas). En su lugar, se dejarán todas las raíces del texto al descubierto, sin desenterrar, para encontrar la principal (Barthes 291).

Delimitaciones

Para llegar a una interpretación formal de la estructura de la novela, he decidido aplicar el método expuesto y ejemplificado por Barthes: reunir un corpus de relatos para intentar extraer una estructura (Barthes, *Análisis estructural del relato* 288). Para ello, será necesario aplicar las tres disposiciones operativas planteadas por el autor: 1) Segmentación³, 2) Inventario y 3) Coordinación.

Como primera segmentación estructural debo mencionar que he separado a la obra en dos grandes regiones: la narrativa y la descriptiva. La primera región cuenta con un narrador en voz protagonista que transmite sus experiencias dentro del campamento, como también los aprendizajes que obtiene. Dicha región narrativa es donde se manifiesta la historia del personaje principal, aunque de manera muy superficial, dando los detalles más estrictamente necesarios de su presentación.

³ Cabe destacar que en esta investigación se desarrollará una segmentación simplificada con respecto a la que propone Barthes, puesto que no se trabajará en base a unidades de análisis mínimas, sino que, tomando en consideración el principio de pertinencia, se realizará más bien una “delimitación” del campo de trabajo en dos regiones de análisis más extensas: narrativa y descriptiva.

La segunda región, a la cual llamé descriptiva, comprende una minuciosa descripción de ochenta objetos tanto materiales como procedimentales o culturales, todos bajo el gran campo semántico de la vida en el campamento de leñadores (comentada en la región narrativa). En la obra, ambas regiones se intercalan sin ninguna comunicación aparente más que el espacio que deja un punto aparte. De esta manera, es posible leer solamente la región narrativa y encontrarnos con una novela bastante breve, pero que demuestra la evolución de un personaje masculino conviviendo en un campamento de leñadores inmerso en los gigantescos bosques del Yukón. También es posible leer solamente la región descriptiva y encontrarnos con una especie de almanaque agrícola en que se describen con bastante minucia la mayor cantidad de elementos posibles de encontrar durante el despliegue del oficio. Cabe destacar que la siguiente investigación comenzará con el análisis de esta región descriptiva: una vez realizada la Segmentación, el Inventario y la Coordinación de los objetos descritos, se podrá abrir el análisis hacia la voz protagonista contenida en la región narrativa, que es donde se manifiestan los problemas relacionados con la capacidad del lenguaje para la representación del mundo.

A continuación, se mostrará la disposición estructural con que se presenta el hacha, primer elemento de entre los ochenta totales que describe la obra. El objetivo de esta segmentación es dar cuenta de la naturaleza deductiva con que son expuestos los elementos dentro de la región descriptiva. Como se logrará observar, las descripciones siguen parámetros bastante identificables que avanzan desde lo concreto hacia lo abstracto.

En la primera casilla se nombra al objeto en cuestión y se lo define en sus particularidades materiales (mango, filo, curvaturas, etc.). Posteriormente comenzará una descripción de las convenciones sociales que se han establecido alrededor del objeto en cuestión, para luego abrir paso al proceso de mantenimiento requerido para alargar la vida

útil del hacha, finalizando con las instrucciones para utilizar un hacha de manera correcta en la tala de árboles.

Tabla 1

1	Hacha (¿Qué es?)	Tradiciones (¿Cuál es la relación entre los leñadores y el hacha?)	Mantenimiento (¿Cómo se mantiene en buen estado?)	Utilización (¿Cómo se utiliza?)
---	----------------------------	--	---	---

Como es posible observar, los elementos dispuestos en la tabla son descritos de manera secuencial y deductiva, es decir, la descripción se abre desde la materialidad del objeto hacia sus imbricaciones sociales y culturales. Por ejemplo, el hacha (1) es descrita en un primer párrafo de la siguiente manera:

Hacha. El hacha es la herramienta por excelencia del leñador. Está compuesta de dos piezas; la hoja y el cabo. La hoja es la pieza de acero templado con forma de cuña que se emplea para cortar. El cabo (o mango) es el largo de madera con el que se sujeta y empuña el hacha. La pieza de acero se compone de la cabeza, el filo y el ojo. El filo es el extremo aguzado de la hoja y la parte que hace contacto directo con el árbol al cortar. (Wilson, *Leñador* 11)

Con posterioridad a esta descripción, a la cual podríamos referirnos como denotativa u objetiva, comienza un segundo párrafo en que se exponen las tradiciones vinculadas al elemento descrito, es decir, se pasa del significado denotativo del objeto hacia sus referencias culturales dentro del campamento de leñadores:

Tradiciones. La mayoría de las tradiciones y supersticiones que surgen del hacha suelen aludir a la hoja de esta. La más conocida es una advertencia en cuanto a la manera en que se debe portar el hacha cuando el leñador se desplaza de una faena a otra; esta tradición dicta que el leñador jamás debiera apuntar el filo hacia el firmamento, pues se considera una provocación que atrae la mala suerte. (Wilson, *Leñador 2*)

Una de las primeras observaciones que surgen al analizar este modelo descriptivo es que, a pesar de tratarse de una descripción que comienza centrándose en el objeto (hacha) como tal, de igual manera toma en consideración ciertos conocimientos cuyo sustento se encuentra únicamente en la cultura o en el saber popular; es decir, ya no en el objeto, sino en la comunidad, en el pensamiento colectivo de los leñadores que componen el campamento. Ejemplo de esto es la descripción de la tradición que dicta no apuntar el filo del hacha hacia el firmamento, pues se considera una provocación (al cielo, la Providencia, Dios). Por lo tanto, ya en este punto, es posible afirmar que las interpretaciones metafísicas o subjetivas son trabajadas, bajo este modelo descriptivo, con la misma jerarquía que las definiciones objetivas o empíricas. En otras palabras, el narrador trata descripciones diversas sin cambiar de registro, sin modular el lenguaje. Esto nos puede entregar algunas ideas sobre la intencionalidad de la voz narrativa imperante, puesto que, al conciliar dos formas de conocimiento tan dispares entre sí, una al lado de otra, sin siquiera modificar la tecnicidad del lenguaje para transitar desde lo objetivo hasta lo metafísico, se nos revela una disposición neutralizadora del aprendizaje, del conocimiento y de la relación del lenguaje con el mundo. Esta idea podría tener mucho que ver con la perspectiva escéptica de la voz narrativa, como si no pudiera o, más probablemente, como si no quisiera interpretar el sentido de los hechos que cuenta (Álvarez 17).

Otro punto importante para considerar es que la motivación de la voz narrativa al describir los elementos tanto objetivos como subjetivos dentro del mismo párrafo es puramente pragmática, puesto que la mirada del narrador busca conciliar estos dos puntos en busca de un aprendizaje.

Claramente los motivos antropológicos de estas tradiciones están anclados en medidas de seguridad que en alguna época, hace generaciones, pasaron al olvido *vis à vis* la superstición. Quizás lo ajeno de mi perspectiva me permitió ver lo que ellos no son capaces de siquiera considerar. Aun así, no me atreví a señalarles mis impresiones, estoy bastante seguro de que mis aportes a su cultura no habrían sido recibidos con tolerancia. (Wilson, *Leñador* 13)

Como se ha visto, el ordenamiento deductivo de la información pasa por una etapa en que se describe al hacha como un objeto perteneciente al mundo real, sin escatimar en detalles, a describirla como un objeto perteneciente al mundo de las ideas, considerando las tradiciones de un determinado grupo humano, que es, además, muy heterogéneo, por lo que cualquier tradicionalismo no tendría su base dentro del folklore característico de un pueblo, sino en el campamento de leñadores en su conjunto.

Posterior a la descripción de las tradiciones culturales, la voz comienza una minuciosa exposición del mantenimiento del hacha. En dicho párrafo, la atención de la voz narrativa se traslada, de un momento a otro, a la interioridad del personaje principal:

Una tarde vi a un leñador, era más viejo que los demás, su barba gris, sus brazos curtidos, estaba solo, sentado sobre el tocón de un pino derribado, entre sus manos un hacha destrozada. El cabo roto y la hoja partida en dos. Era antigua, más que el hombre, él tenía la cabeza gacha, no me acerqué, no me atreví, pero pude ver cómo

sus hombros temblaban, no sé, quiero pensar que estaba llorando. (Wilson, *Leñador* 16)

En este último párrafo, la voz del protagonista nos traslada hacia el mundo interior del personaje, ya que se demuestra, a través de sus acciones, que se trata de una persona cautelosa, tal como cualquier aprendiz. Además de esto, se expone la imagen de un viejo leñador lamentándose por la rotura de su hacha, un final adecuado para este primer capítulo⁴, tomando en consideración la gran cantidad de información que se nos ha otorgado a través de las descripciones objetivas del elemento señalado.

Como se ha visto, las descripciones del primer objeto (hacha) poseen una estructura interna que avanza desde lo concreto hacia lo abstracto, como también desde lo objetivo hacia lo subjetivo. Cabe destacar, además, en cuanto a la distribución de los elementos, que los segmentos en que el narrador decide insertar una experiencia personal o un descubrimiento que tenga que ver con el objeto, pero que además describa ciertos comportamientos sociológicos del campamento de leñadores, son descritos con la misma jerarquía que las informaciones técnicas del objeto en cuestión:

Por mi parte, la única función práctica que he podido observar durante mi estadía en el campamento es el uso del cabo (particularmente la uña) como arma no letal. En las noches, después de beber cantidades cuantiosas de cerveza, se acostumbra cerrar la jornada con uno que otro altercado. Por razones obvias, los leñadores evitan darse golpes con la hoja de acero y prefiere embestir al oponente con el cabo, casi siempre clavando la uña en el vientre, cuello, rodilla o pecho del otro. (Wilson, *Leñador* 12)

⁴ Los capítulos no están explícitamente señalados, pero es posible reconocerlos porque en cada uno de ellos se describe un elemento distinto.

Este movimiento disruptivo entre la descripción del objeto y la significación connotativa del mismo (dentro de un contexto específico) podría configurar uno de los códigos más evidentes de correlación intratextual con los demás objetos, puesto que la mayoría de las descripciones utilizan estas mismas interrupciones o intromisiones de la voz narrativa dentro de una descripción aparentemente objetiva. A continuación, otro ejemplo de la misma naturaleza, esta vez con el tronizador:

En el caso de tronzadores de mayor longitud, es importante transportar la hoja entre dos leñadores para evitar que el asidero posterior se arrastre por el suelo del bosque. No me deja de asombrar la coordinación de los leñadores al trabajar con el tronizador, el rito de sus movimientos, no necesitan dirigirse la palabra, es como si supieran lo que el otro piensa, como si al empuñar los asideros completaran un circuito que los hace emitir aquel zumbido gutural. Me queda la sensación de que el vaivén del aserrado es un estado de meditación, un ensimismamiento, que salen de la faena iluminados. (Wilson, *Leñador* 22)

Como es posible observar, a la descripción objetiva sobre el método correcto para transportar el tronizador, le continúa una interpretación personal de la voz narrativa que surge desde la admiración o el asombro que le genera la imagen de los leñadores cortando un árbol con dicha herramienta. Sin embargo, lo que realmente sorprende al espectador es la capacidad de coordinación entre los dos trabajadores sin la necesidad de utilizar el lenguaje verbal. Como se verá más adelante, este es uno de los códigos más recurrentes a lo largo de las ochenta descripciones que desarrolla la voz narrativa: a una descripción completamente objetiva, que centra su atención en el objeto material desde todos los vértices (hoja, cabo, filo) se le añaden ciertos componentes sociales o antropológicos que expanden el significado del objeto hacia las distintas utilizaciones que los leñadores del campamento le otorgan. Es

decir, la voz descriptiva nos hace ver cómo la *herramienta* tiene la potencialidad de convertirse en un *arma*, y también de cómo esta *arma* puede convertirse en un objeto sacro al otorgarle, por ejemplo, la cualidad de ofender a la Providencia si es que es apuntada hacia el cielo, o la capacidad de convertirse en una pieza altamente significativa para las personas que han trabajado mucho tiempo con ellas, como es el caso del leñador viejo que el narrador *quiere pensar* que está llorando al ver su hacha destruida. Este desplazamiento es recurrente en todas las descripciones materiales de la novela. Es decir, la voz descriptiva no modaliza ni cambia su registro al desplazarse entre las distintas utilidades del objeto en un determinado contexto. El hacha es una *herramienta*, un *arma* y, de alguna forma, un *talismán*, tomando para estos efectos la noción de talismán como elemento material dotado de una carga simbólica y sentimental para un determinado sujeto. Cabe destacar que esta recurrencia estructural se repite en la mayoría de los objetos. Casi todos comienzan con una descripción que no sale de los márgenes de lo objetivo, y derivan en una descripción con una mayor carga narrativa, simbólica o experiencial, otorgando cierto aire contemplativo a las descripciones.

Inventario

Siguiendo la disposición establecida por el “Principio de Pertinencia”, o por las diferentes correlaciones intratextuales del relato, expondré la totalidad de elementos descritos en *Leñador* para así encontrar canales de sentido que nos ayuden a vislumbrar ciertas recurrencias en la elección de los objetos descritos, como también en la sucesión de estos.

Tabla 2

1	Hacha	Tradiciones	Mantenimiento	Utilización
2	Tronzador	Mantenimiento	Utilización	
3	Escoplo	Mantenimiento	Utilización	
4	Dendrocronología	Composición	Metodología	
5	Arce	Cosecha	Proceso	
6	Trepa	Técnicas		
7	Guiness	Ingredientes	Elaboración	Tradiciones
8	Barba	Taxonomía	Mantenimiento	
9	Combustión	Fogata	Configuraciones	
10	Tabaco	Modalidades		
11	Leña	Apilado		
12	Setas	Morfología		
13	Botas	Composición		
14	Higiene	Jabón	Dientes	
15	Pesca	Modalidades	Limpieza	
16	Constelaciones	Patrones		
17	Lesiones	Cortes	Congelamiento	Roturas

18	Medicina	Herbología		
19	Música	Instrumentos		
20	Tótem	Figuras		
21	Clima	Atmósfera		
22	Xilografía	Técnicas	Variantes	
23	Tormentas	Precipitación		
24	Escalada	Equipo		
25	Oso	Dieta	Hibernación	
26	Taxidermia	Modalidades		
27	Muerte	Ataúd	Entierro	
28	Distracción	Ajedrez		
29	Manantial	Variantes		
30	Abrigo	Vestimenta		
31	Guiso			
32	Conserva	Variedades		
33	Inuit	Cultura		
34	Turba	Musgo		
35	Ciénaga	Diversidad		
36	Ranas	Morfología		
37	Miasma	Ignis Fatuas	Tradiciones	
38	Búho	Especies		
39	Fósil	Ámbar		
40	Cartografía	Clasificación		

41	Oro	Metodologías		
42	Dionaea	Especies		
43	Sismo	Sismología	Derna	
44	Abeja	Taxonomía		
45	Colmena	Panal	Apicultura	
46	Eclipse	Lunar		
47	Farol	Clasificación		
48	Superstición	Costumbres		
49	Maderada	Almadía		
50	Ardilla	Voladoras		
51	Rastreo			
52	Enfermedad	Malaria	Poliomielitis	
53	Navaja	Afeitada		
54	Conservantes			
55	Cabaña	Muecas	Construcción	
56	Canis lupus (lobo)	Aullidos	Ataque	
57	Trepanación	Trépanos		
58	Castor	Construcciones		
59	Zorro	Zorro rojo		
60	Olivino			
61	Cuervo			
62	Yukón	Primeras naciones		
63	Balleneros	Caza	Óleo	

64	Miel	Colmena	Cosecha	
65	Seto			
66	Tierra	Compostador		
67	Martillo	Composición	Utilización	
68	Tejón			
69	Niebla			
70	Yunque			
71	Fragua			
72	Pájaro carpintero			
73	Antropofagia			
74	Dieta			
75	Sueño			
76	Entorno			
77	Cepo			
78	Desprendimiento			
79	Aurora			
80	Bosque			

Coordinación

Como es posible observar en la tabla, existe un total de ochenta elementos descritos en la obra. Cincuenta y uno de ellos corresponden a objetos materiales, los que podrían subdividirse entre artificiales (hacha, tronizador, escoplo) y naturales (arce, leña, setas). En la tabla, ambos han sido marcados con amarillo.

Por otra parte, también es posible encontrarnos con la descripción de veintisiete procesos, los cuales podríamos subdividir entre procesos que requieren un conocimiento técnico (dendrocronología, trepa, combustión), procesos que responden a transformaciones culturales (música, tótem, distracción), y procesos que tienen que ver con el cuidado del cuerpo (higiene, lesiones, medicina). En la tabla, todos los tipos de procesos han sido marcados con el color azul.

A pesar de que subdivisión podría desarrollarse con criterios mucho más exactos y específicos, es posible encontrarnos con al menos dos elementos híbridos, es decir, que incluyen descripciones tanto materiales como procedimentales. Dichos elementos corresponden a la descripción territorial del lugar en el que se encuentra la voz narrativa: “Yukón” (62) y “Entorno” (76). Ambos han sido marcados con el color verde.

En cuanto al orden en que son presentados los elementos, hay veces en que es posible sospechar cierto diseño, pero este suele extraviarse después de dos o tres descripciones seguidas. Ocurre, por ejemplo, con los primeros tres elementos: hacha (1), tronizador (2) y escoplo (3), que pertenecen a una categoría fácilmente identificable como son las herramientas necesarias para la tala de árboles. La serie, sin embargo, se ve interrumpida por la dendrocronología (4) que, a pesar de tener en común al “árbol” como elemento, pertenece a una categoría distinta: "proceso". Así también ocurre con otras descripciones que parecerían encadenarse a través de un elemento natural, como es el caso de combustión (9), tabaco (10)

y leña (11), puesto que las tres tienen que ver con el fuego; o algunas emparentadas por cierto tipo de hábitat en común, como turba (34), ciénaga (35) y ranas (36), elementos que se circunscriben a la zona pantanosa del bosque. Así también existen emparejamientos notoriamente cercanos, como música (19) y tótem (20), ambas formas de representación artística; o guiso (31) y conserva (32), ambas relacionadas con la comida; o abeja (44) y colmena (45), individual la primera y colectivo en la segunda.

Aun contando con estas correspondencias parciales, al considerar la totalidad de los elementos expuestos en la pareciera no existir un orden global evidente; es decir, las entradas descriptivas no tienen una correspondencia inmediata con las entradas narrativas. Esta correlación funciona de manera diferida. Sin embargo, confiaremos en que no existe, ni aun para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo (Foucault 5).

Así se entiende, por ejemplo, al final del primer segmento narrativo en que el protagonista finaliza mencionando al objeto central de su labor: “Los leñadores me entregaron un hacha, filo de acero” (Wilson, *Leñador* 11), y posteriormente comienza la descripción del objeto en cuestión (hacha). A pesar de lo anterior, esta correlación entre las reflexiones internas del protagonista y la descripción que le sigue no siempre tiene un nexo tan evidente como en este caso. Por ejemplo, antes de comenzar la descripción del primer proceso, la dendrocronología, que corresponde a la ciencia que permite a los leñadores descifrar la edad (en años) de los árboles (27), la voz protagonista se estaba refiriendo a la inquietud que sentía con los aullidos de los lobos durante la noche, algo que nada tiene que ver ni con los lobos, ni con sus aullidos; pero que se retomará en el puesto número cincuenta y seis y que, al igual que en el primer capítulo, funcionará como un complemento al final de la narración predecesora: “(...) pasaron cerca de mí, no respiré, quieto y con la quijada

apretada. Sospecho que eran conscientes de mi presencia, pero no dieron señales de ello” (310).

Esto nos demuestra que la región narrativa no necesariamente sigue una coordinación lógica o intercalada con la región descriptiva, aunque a veces así lo parezca. La libertad en la que conviven las dos regiones, a veces complementándose y otras veces abriendo las perspectivas del personaje principal, parece relacionarse de manera orgánica; es decir, sin un esquema identificable, imposibilitando cualquier tipo de certeza respecto al orden en que son presentados los elementos. El único gran hiperónimo que abarca a todos los elementos descritos en la obra corresponde a todo aquello que podría resultar descriptible para el campo sensorial e intelectual de la voz narrativa.

Otro código identificado en el ordenamiento general de los ochenta elementos expuestos en la tabla es que existen ocasiones en que la voz descriptiva utiliza marcas textuales pertenecientes al registro enciclopédico para hacer alusión a lo dicho en entradas anteriores. Por ejemplo, en la entrada leña (11), se hace referencia explícitamente a una entrada anterior: “Aparte de la función deshidratante, la corteza protege la leña de hongos, parásitos e insectos (véase *Dendrocronología: Composición*)” (Wilson, *Leñador* 67). Esta relación ocurre cada vez con mayor frecuencia a lo largo de las entradas, puesto que, mientras más se avanza en la descripción de los elementos, más referencias a entradas anteriores es posible considerar. Este recurso, a pesar de corresponder a un registro expositivo, formal o enciclopédico, también funciona como un recurso literario y estético, dotando a la obra de una condición híbrida en que la narración se apoya en la descripción y viceversa, todo con la finalidad de potenciar el efecto estético e intelectual de la obra.

Una vez segmentada la obra en dos regiones (narrativa y descriptiva) y expuesta la estructura interna de la región descriptiva, se ha identificado cierta disposición secuencial-

deductiva en el ordenamiento de la información presentada en cada elemento, es decir, que todos los elementos son descritos desde lo general hasta lo particular, desde lo externo a lo externo, o desde lo racional a lo metafísico. Cabe destacar que, desde el fragmento 68 (tejón) hasta el fragmento final (bosque), no se añaden entradas específicas que acompañen a cada elemento, tal como se había hecho con los elementos anteriores. Esto podría comprenderse al notar que las descripciones, de manera muy sutil, se vuelven cada vez más narrativas que descriptivas, más intuitivas que exactas. Esto se condice con la inmersión de la voz protagonista en la profundidad del bosque, fuera del campamento de leñadores.

No me despedí. Miré hacia el norte y me dejé guiar por la caldera nevada de Ne Ch'e Ddhawa (...). Me amarré el fardo, tomé el hacha, descendí por el otro lado de la colina, el campamento quedó escondido, los sonidos de la tala se atenuaron y caminé hacia el volcán. (Wilson, *Leñador* 320)

Mientras el protagonista se inserta más y más en la vida solitaria del bosque, de camino al volcán, en busca de una indígena inuit por la cual ha sentido emociones muy profundas, declara:

Ahora que estoy solo, ya no hablo. Tampoco leo. El almanaque agrícola quedó atrás en el campamento, junto con los leñadores. La ausencia de ese lenguaje es agradable, me siento más presente. Ya no me esfuerzo tanto por descifrar, es como si por fin entendiera que no hay cifras, que las cosas no se entienden, no en ese sentido, que simplemente son y que solamente al abandonar el cuestionamiento inane es posible pasar a formar parte de las cosas. (Wilson, *Leñador* 351)

De aquí en adelante, al abandonar el almanaque agrícola que el narrador había estado leyendo desde el comienzo de la obra, funcionando como un texto invisible y especular (que

él leía y nosotros leíamos a través de su interpretación), la voz narrativa comienza a desprenderse de las certezas establecidas por el conocimiento y abrir paso a la experiencia teniendo como referente la relación de las Primeras Naciones (62) con la naturaleza.

Para las Primeras Naciones (véase Primeras Naciones) el bosque es vida y posee espíritu, y es a la vez el hogar de los espíritus de los animales que habitan en él (véase Tótem). Sea cual sea la tradición, la arboleda, el bosque, la foresta, es un mundo distinto en donde el horizonte se desdibuja, y en el que la proximidad de las cosas te cambia, te transforma. (Wilson, *Leñador* 465)

Posterior a esta última entrada (bosque) el narrador comienza un tercer momento discursivo en que se genera un desplazamiento hacia un nuevo registro distinto a los anteriores. Corresponde a la narración de la voz protagonista encontrándose solo al pie del volcán, preparándose para talar un árbol. Esta imagen última tiene que ver con la transformación intelectual del personaje, quien, después de haberse relacionado intensamente con la naturaleza, ha logrado sentirse parte del entorno sin la necesidad de codificarlo a través del lenguaje (pero después de haberlo codificado hasta lo inexorable). Respecto a este último punto, podría concluirse que tanto la región descriptiva como la narrativa se apoyan mutuamente a lo largo de casi toda la novela, y que ambas llegan a cierta fusión en la gigantesca oración final. Por lo tanto, la región descriptiva aquí analizada, logra comprenderse como una forma de narración suplementaria cuya finalidad es fortalecer el trasfondo filosófico/discursivo del personaje principal, algo que se analizará en profundidad durante el capítulo siguiente.

Capítulo 2: La metamorfosis cognitiva. Análisis estructural de la región narrativa

Para continuar con el análisis estructural de *Leñador*, según los postulados de Roland Barthes, será necesario desarrollar, nuevamente, una 1) Segmentación, un 2) Inventario, y luego una 3) Coordinación de las unidades narrativas identificadas como significativas para el desarrollo de los objetivos propuestos. En este caso, el análisis se llevará a cabo sobre la llamada región narrativa de la obra, compuesta por los segmentos en que se presentan las acciones principales llevadas a cabo por el leñador, junto con sus reflexiones y pensamientos. Llamamos narrativa a esta región puesto que se configura como una representación puramente lingüística de la alteración de un determinado personaje en el curso de un determinado tiempo (Martínez Bonati 45).

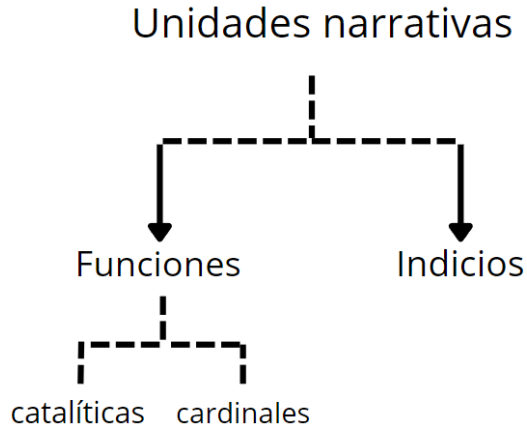
En primer lugar, es necesario establecer que, *La aventura semiológica*, Barthes propone segmentar el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que pueden distribuirse en un pequeño número de clases; dicho en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas (171). En *Leñador*, siguiendo el principio de pertinencia del análisis estructural, escogí una serie de segmentos narrativos que parecían tener una funcionalidad mayor que las demás. Entonces, una vez identificadas dichas unidades, comencé a clasificarlas según la estrechez de su relación con el cambio de pensamiento del personaje principal.

Para distribuir las funciones en un pequeño número de clases formales, Barthes separa entre las unidades narrativas que tienen por correlato a unidades del mismo nivel. Por ejemplo, si hay una pistola sobre la mesa al comienzo de la historia, al final tiene que dispararse. En este caso, el dato de la pistola sobre la mesa, al igual que en las funciones de Propp citadas por Barthes, llevaría simplemente el nombre de *funciones* (por más que las

otras unidades sean, también, funcionales) (*La aventura semiológica* 174). La segunda clase de unidades narrativas comprende todos los “indicios” (en el sentido más general de la palabra), y la unidad remite entonces ya no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más difuso, necesario sin embargo para el sentido de la historia. Dentro de los indicios clasificados por Barthes, se encuentran todos aquellos datos entregados en el relato que sirven para identificar el carácter de los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de “atmósfera”, etcétera.

La importancia de identificar estos “indicios” dentro de *Leñador* tiene alta relevancia para esta investigación, puesto que, al buscar su funcionalidad en otro nivel discursivo (acciones de los personajes o narración), será posible visibilizar la potencia del efecto estético que propone la obra en su totalidad.

A pesar de esta segmentación de funciones, Barthes propone dos subclases de unidades narrativas más, que podrían ayudar a clasificar la “importancia” de las acciones llevadas a cabo por el leñador. Entonces, si en la primera división de unidades narrativas se identificaron las *funciones* (que se refería a las acciones) y los *indicios* (de carácter o atmósfera), en esta segunda subdivisión se identifican dos tipos de *funciones*: las *cardinales* (o núcleos) y, a las segundas, tomando en cuenta su naturaleza contemplativa, las *catalíticas*.



Las funciones cardinales, entonces, son todas aquellas acciones llevadas a cabo por el personaje que abran, mantengan, o cierren una alternativa consecuente para la continuación de la historia (Barthes, *La aventura semiológica* 175). Por ejemplo, si en un relato suena el teléfono, el personaje tiene la posibilidad de contestar la llamada o no contestarla, lo que podría llevar a la historia por dos caminos totalmente diferentes. Las funciones catalíticas, por su parte, son aquellas notaciones subsidiarias que se aglomeran en torno de un nudo o de otro sin modificar su naturaleza alternativa (176). Por ejemplo, entre el espacio que podría separar al “sonó el teléfono” de “el personaje lo descolgó” puede haber una multitud de acciones o informaciones incidentales, cuya funcionalidad pueda ser puramente cronológica (para dar espacio entre la consecución de una acción y su consecuencia).

Esto último es particularmente útil para el análisis de *Leñador*, puesto que se intentará demostrar la gran cantidad de segmentos cuya funcionalidad es catalítica⁵, frente a la mínima

⁵ Al parecer el término “catalítico” fue extraído por Barthes desde la química, puesto que los líquidos catalizadores son aquellos que sirven para acelerar o ralentizar la “reacción”. En el caso de las unidades narrativas, los segmentos de funcionalidad catalítica (y los indicios), sirven para ralentizar o expandir el espacio que existe entre la consecución de una acción y su consecuencia, lo cual representaría la “reacción”.

utilización de segmentos con funcionalidad cardinal, y cómo esta disposición estructural influye en la discursividad filosófica subyacente.

Es necesario mencionar que se llevará a cabo un recorrido *ab ovo* de la novela a través de los episodios más significativos narrados por la voz protagonista. Mientras tanto, se comentarán dichos eventos a la luz del análisis de otros textos académicos que se han escrito al respecto, como los artículos: “Prácticas de la larga duración y la extensión. Aproximaciones a *Cuadernos de lengua y literatura* de Mario Ortiz y *Leñador* de Mike Wilson” (2020), escrito por Sandra Contreras, de la Universidad Nacional del Rosario, Argentina; además de “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana” (2018) y “Transmigraciones y desaparición del trabajo en dos novelas latinoamericanas recientes” (2019), escritos por Betina Keizman.

Para la investigadora Sandra Contreras, en su artículo “Prácticas de la larga duración y la extensión. Aproximaciones a Cuadernos de Lengua y Literatura de Mario Ortiz y Leñador de Mike Wilson”, las secciones narrativas producen un efecto distinto al de las descripciones:

Más interesante, sin embargo, es la forma en que en el lenguaje mismo la novela produce un efecto de certidumbre, de constatación. No me refiero aquí al procedimiento más notable y evidente, el de desplegar, al modo de una enciclopedia o de un manual, las más de ochenta entradas entre descriptivas e instructivas sobre el mundo de los leñadores (las herramientas, las técnicas, las costumbres, el clima, etc.), sino a cierta atmósfera de haiku que cada tanto emerge, precisa y paradójicamente, en los fragmentos narrativos que las escanden. Son varios pasajes también, y en general convocan, para decirlo en

términos de Roland Barthes, la aparición de un incidente, un registro breve, y en general tópicos como los del tiempo y las estaciones. (9)

Dentro de los pasajes a los que hace referencia la investigadora, podríamos considerar algunos como: “Nevó. No es temporada, pero un frente frío dejó medio metro de nieve. El campamento no se vio afectado, están acostumbrados” (Wilson, *Leñador* 32). Aquí, como en muchos otros, se logra entrever cierta tonalidad poética en la prosa, lo cual se condice con la naturaleza introspectiva de estos pasajes, puesto que su función es otorgar indicios acerca del carácter del personaje, como también de la atmósfera en la que se desarrollan las acciones.

En el bosque, en la niebla, en la desolación pálida me sentí solo, estaba solo, verdaderamente solo. Era lo que buscaba, un vacío terrible y precioso, una vacuidad que me vaciara a mí también. Me sentí bien, sereno, duró un instante, menos de un instante, pero lo sentí en el bosque, lo sentí en la niebla. (Wilson, *Leñador* 52)

De esta forma, se comprueba que las entradas de la región narrativa, al igual que en la región descriptiva, están llenas de imágenes que remiten más a un *significado* que a una *operación*; es decir, que se validan más por el efecto estético que produce su descripción, que por medio de la complejidad de la secuencia. Ya en esta parte de la investigación, podríamos afirmar que el funcionamiento de esta novela va por un determinado camino, y que es muy difícil que deje ese camino abruptamente, por ejemplo, experimentando con otras técnicas, utilizando otros elementos, etc. Es así como ya afirmamos que los recursos estilísticos de esta obra han quedado totalmente expuestos; de aquí en adelante no cambiará más. Toda la obra se basa en el intercambio permanente entre la contemplación de la naturaleza y las reflexiones que dichas contemplaciones suscitan.

Delimitaciones

En primer lugar, es necesario definir que la región narrativa de la obra nos muestra tres grandes etapas del viaje llevado a cabo por el personaje principal:

- 1) Llegada al campamento de leñadores.
- 2) Estancia dentro del campamento de leñadores.
- 3) Peregrinación hacia el volcán Ne Ch'e Ddhawa.

Como vemos, a pesar de tratarse de una novela muy extensa (cerca de las quinientas páginas), las funciones cardinales o nucleares son muy pocas. La llegada al campamento de leñadores, por ejemplo, se constituiría como una función cardinal porque plantea un punto desde el cual emerge el relato:

Combatí en una guerra, hace décadas en un archipiélago, y combatí en el cuadrilátero, hace años en las noches de la ciudad. Fracagé en las islas y en el ring. Me fui del país buscando alejarme de todo, de la oscuridad, del pasado, de la claustrofobia, necesitaba respirar. Veía cosas que me hacían mal, escuchaba voces, me estaba perdiendo, extraviando en mi cabeza. Hui hasta llegar a los bosques de Yukón. Me recibieron en un campamento de leñadores (...) Aprendí cosas. (Wilson, *Leñador 1*)

Solo como datos a considerar, tanto la milicia como el boxeo se constituyen como actividades profundamente masculinas, es decir, son actividades en las que históricamente solo podían desempeñarse los hombres; pero que, con el pasar del tiempo y la flexibilidad sociopolítica, se han expandido hacia todos los géneros. De todas formas, las armas y los puños, aquí representados, no fueron suficientes como para apaciguar la vida de un hombre, quien ha debido huir de ciertas emociones que, al parecer, emergieron tras el ejercicio de estas dos actividades. Si no, perdería sentido mencionarlas.

Llegada al campamento de leñadores

El punto aquí planteado retoma una secuencia anterior, invisibilizada a propósito por la voz narrativa. Lo único que se nos dice sobre el protagonista es que ha tenido dos proyectos importantes en su vida: el primero dentro del mundo militar y el segundo dentro del mundo del deporte y, tal vez, de la bohemia. En cualquiera de los dos casos, se nos construye la etopeya de un sujeto en crisis.

La crisis del sujeto actante viene validada por indicios como “oscuridad”, “pasado”, “claustrofobia”, la que se añade una sensación que conecta todo eso con un yo: “necesitaba respirar”. Al igual que en la poesía, estas palabras cumplen la función fática: mantener el canal entre el emisor y el receptor de la historia. De aquí en adelante el lector tendrá que decidir entre seguir fijándose en estos detalles o aceptar el misterio. Dada la naturaleza de la novela, al final la segunda opción sería la correcta; el resto puede ser cualquier cosa. Pudo haber dicho “fracasé en la escritura y en la docencia”, y el mensaje quedaría más o menos incólume, puesto que la potencia de la idea filosófica subyacente a la narración es tan ominosa que la decisión de mantener las secuencias al mínimo podría ser acertada.

El “pasado” y la “oscuridad” son dos palabras que para este caso remiten a lo mismo, a lo que hay detrás de la oración: el misterio, la nada. Por lo tanto, se entiende que desde aquí en adelante se abre la secuencia, aunque este pasado invisible no podría resultar inverosímil para la construcción del personaje ni para la secuencia de la historia. Al parecer, estos indicios del carácter buscan manifestar la idea de un sujeto que ha vivido lo suficiente como para querer rendirse; que ha utilizado todas sus fuerzas en actividades que, en algún momento, debieron haberle parecido profundamente inocuas. Ambas actividades, si es por buscarles un punto en común, remiten a la idea de ignominia, de imponerse a un otro, tanto a través de la milicia, cuyo ejercicio en relación al relato podría resumirse en que “alguien derrota a otro”,

como a través del boxeo: colectivo en el primero, individual en el segundo. Por lo que, si es que el sujeto actante decidió mencionar sus oficios como agentes de fuga para el inicio de su vida como leñador, y si el punto en común entre ambos oficios pretéritos era la subyugación de otro para la consagración de uno, podríamos comprender la naturaleza de la bestia cognitiva que corre tras del sujeto. No quiere escapar de esos trabajos, oficios y profesiones en particular; quiere escapar de lo que significan esos trabajos: encontrar la victoria en la derrota de alguien que es igual a mí.

Si lo pusiéramos dentro de un esquema cardinal de las acciones más específico, encontraríamos las siguientes:

- 1) Un hombre huye de algo.
- 2) Un hombre llega a un lugar.
- 3) Un hombre trabaja.
- 4) Un hombre aprende cosas.
- 5) Un hombre pone en práctica las cosas que aprende.

Como se ve, en apariencia, el esquema cardinal del actante es tan básico, que hasta podría emparentarse con el “viaje del héroe” clásico, esquematizado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949):



Aunque, siguiendo con este modelo, la *llamada* a la aventura habría sido suscitada por una sensación de inseguridad asfixiante que no le permitía al protagonista continuar con su existencia tal como estaba: “Me fui del país, buscando alejarme de todo, de la oscuridad, del pasado, de la claustrofobia, necesitaba respirar” (Wilson, *Leñador* 1). Es entonces posible afirmar que la motivación del protagonista es más bien *interna* que *externa*, y que, por lo tanto, la acción narrativa de la novela se desarrollará fundamentalmente dentro de una esfera psicológica, lo que terminaría por confirmarse en el transcurso de esta, puesto que la movilidad del personaje es bastante breve comparada con la extensión de la novela. En este sentido, podríamos decir que *Leñador* es una novela mucho más catalítica que cardinal; pero que, a pesar de este riesgo (literario, editorial y académico), logra validarse a través de la potencia filosófica subyacente a las descripciones, experiencias y reflexiones del actante.

Tanto el punto inicial como el trayecto hacia el bosque del Yukón, en Canadá, son apenas esbozados a lo largo de la obra. Sin embargo, sobre el punto inicial existen más luces, tomando en consideración ciertas alusiones, como la guerra en un archipiélago (Malvinas) y las “noches de la ciudad” (Buenos Aires). Esta procedencia se confirma en el segmento número 49 de la región narrativa, puesto que se menciona un recuerdo de la infancia:

Entre el puñado de cosas que traje conmigo al campamento hay una baraja española para jugar truco. Cuando la veo me acuerdo de las tardes con mi abuelo, sentados en una plaza contigua a la línea Mitre, estación Lisandro de la Torre.
(Wilson, *Leñador* 277)

Esta alusión nos sitúa directamente en la capital federal de Argentina, lo cual sería esclarecedor, tomando en consideración la procedencia del propio autor, Mike Wilson, quien vivió gran parte de su infancia y adolescencia en ese país antes de radicarse en Chile.

El indicio anterior, cuya función es catalítica, nos otorga una pequeña analepsis rápida, o *flash back*, dentro de la biografía del leñador. En ella, el personaje del cual se acuerda es su abuelo, quien, con mucha paciencia, le enseñaba a jugar cartas a un costado de la estación cuando él era apenas un niño.

Me detengo en esta imagen porque es una de las pocas que se mantienen de la vida pasada del personaje. La pregunta que surge aquí es: ¿por qué esta imagen y no otras, más esclarecedoras, para el orden cardinal de la historia, algo que se ajuste de mejor forma a los recuerdos invisibilizados por el personaje? La respuesta a esta pregunta podría residir en la potencia estética de la imagen, más que en la importancia de su contenido:

Pero lo que más me acuerdo de esas tardes son los intervalos en que pasaba el tren. Ese golpe intermitente. La plataforma vibraba, los vagones agitaban el aire

y las hojas de la plaza eran recogidas por la corriente. Mi abuelo siempre cerraba los ojos cuando pasaba el tren, cerraba los ojos y sonreía. (Wilson, *Leñador* 277)

Este es uno de los poquísimos datos del personaje que se obtienen a lo largo de toda la novela. El resto de las informaciones (la participación en la Guerra de las Malvinas, su vida como boxeador, sus amores, sus fracasos, incluso el momento mismo en que decide “huir” de la ciudad) nos está completamente vedado. Solo se nos informa que el personaje se encontraba en un momento de absoluta desolación.

A través de la alusión anterior, sería correcto afirmar que el personaje, antes de llegar al campamento de leñadores, vivió en Buenos Aires, fue soldado en la guerra de las Malvinas y después fue boxeador. No es muy difícil ni descabellado pensar que esta información podría corresponderse con un dato intertextual, puesto que existe una novela anterior del propio Mike Wilson titulada *El Púgil* (2008). En esta novela, nos encontramos con la historia de Roque “El Brujo” Art, un boxeador y veterano de Las Malvinas que, agobiado por una ominosa derrota, comienza a escuchar las instrucciones de su refrigerador, que lo llevarán en un viaje alucinado hasta el fin del mundo.

Cabe destacar que, aunque los dos personajes sean veteranos de la guerra de las Malvinas y exboxeadores, sería incorrecto para este análisis suponer que ambos protagonistas sean el mismo personaje, puesto que no existe una alusión concreta entre las dos historias. Sin embargo, considero pertinente mencionar la similitud, o la posible continuación de una historia dentro de la creación de una obra, en el amplio sentido de la palabra.

Estancia en el campamento de leñadores del Yukón.

No se menciona en ningún momento de la obra el porqué de la elección de este destino. Tampoco se menciona si el viaje fue por aire, tierra o mar. Lo único que se dice es que el personaje “huyó”:

Hui hasta llegar a los bosques del Yukón. Me recibieron en un campamento de leñadores. Hombres grandes, barbudos, cuya lengua tosca gravitaba entre el inglés y el francés. (Wilson, *Leñador* 11)

Sin embargo, la ausencia de información al respecto se condice con la naturaleza contemplativa de la novela, puesto que no es, en ningún caso, una novela de viaje físico, sino de viaje interior. A pesar de la poca información que se nos entrega respecto al porqué de la huida, existe cierto fundamento en el subtítulo de la novela: *Leñador o las ruinas continentales*. Según Betina Keizman, las “ruinas continentales” de *Leñador* son las de la civilización urbana; pero también las de un pensamiento (y una vida espiritual) atrapada en su propia circularidad, una alusión a la llamada filosofía continental, ligada a las preocupaciones metafísicas (Keizman, “Experiencia literaria” 9). En este sentido, las ruinas continentales se encontrarían dentro del pensamiento del protagonista, como una carga de la que resulta necesario desprenderse. Es por esto que el personaje “huye”, y la *huida* es entendida como un tipo de viaje de emergencia, sin planificar, realizado en la desesperación, tal vez tortuoso, tal vez lleno de dificultades tanto físicas como existenciales, sobre las cuales la voz narrativa no quiere discutir, no quiere ni siquiera mencionar, a pesar de lo interesante que podría ser.

La obstinación del personaje por no referirse a sus problemas de forma directa tal vez sea lo que lo haya llevado a escoger una forma tan minuciosa de acercarse al mundo a través del trabajo y la disolución del yo. Es preciso entonces recordar que el personaje principal se

encuentra en el *abismo* y, por lo tanto, sería incorrecto para los lectores “exigir” su historia previa, tal como en las cárceles existe cierto código en el que no se pregunta el motivo por el cual se llegó ahí. Esto nos revela de inmediato un rasgo fundamental en la personalidad de la voz narrativa: no quiere hablar sobre sí mismo; pero va más allá de eso, puesto que ya no quiere ni siquiera hablar. A lo largo de la novela, son muy pocas las veces en que entabla diálogo con los demás leñadores: la mayoría del tiempo está solo.

Después de la llegada a los bosques del Yukón continúan cincuenta y seis fragmentos breves, de entre uno y cinco párrafos, que se intercalan con los fragmentos descriptivos mencionados en el capítulo anterior (hacha, tronizador, musgo, etc.). En ellos se narran las emociones experimentadas por el leñador, a la manera de un diario de vida, pero sin fechas ni una cronología clara. De un evento a otro pudo haber pasado un día, como una semana o un mes, aunque ciertas anotaciones revelan la estación del año en que se vivió la experiencia. Por ejemplo: “Cae lluvia con sol. Es un día caluroso, las rocas calientes se mojan y las manchas se evaporan” (Wilson, *Leñador* 234).

A través de estos datos climáticos es posible inferir que el leñador llegó al campamento durante la primavera de un año indeterminado, vivió en el campamento durante el verano, el otoño y el invierno siguientes, y partió hacia el volcán Ne Ch'e Ddawa durante la primavera o a inicios del verano.

No me despedí. Miré hacia el norte y me dejé guiar por la caldera nevada de Ne Ch'e Ddhawa. Pensé en ella, en llegar a sus tierras, conocer su nombre. Me quedaban un par de meses de buen tiempo, un par de meses antes de que descendiera la oscuridad y el hielo del invierno. (Wilson, *Leñador* 320)

Lo primero que cuenta el personaje después de haber llegado al campamento y que los demás leñadores le hubieran compartido un hacha, es que derriba su primer árbol:

Ayer derribé mi primer árbol. Era un pino, me demoré. Las manos me sangraron, mi espalda no deja de acalambrarse. Lo extraño es que no sentí nada cuando se derrumbó.

(Wilson, *Leñador* 17)

Es en este fragmento donde podemos encontrar uno de los primeros acercamientos a la personalidad de la voz narrativa, al declarar que le pareció “extraño” no haber “sentido” nada. Es decir, que esperaba sentir algo, tal vez una mezcla de satisfacción, de éxito, de orgullo; pero nada, el tronco crujió y se cayó sin otorgarle ningún sentimiento de trascendencia, ningún tipo de calma o sosiego, tal vez solo cansancio físico.

En palabras de Ignacio Álvarez, quien propuso una categorización del panorama de la narrativa chilena entre los años noventa y dos mil en su texto “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos” (2012), la novela de Wilson, publicada apenas un año después de que se publicara el artículo, hubiese utilizado el lugar de las novelas *escépticas* dentro de su categorización, puesto que en su artículo propone lo siguiente:

En las novelas que llamo escépticas, el sujeto se enfrenta a los objetos con un ánimo perplejo, como si no pudiera o, más probablemente, como si no quisiera interpretar el sentido de los hechos que cuenta. (3)

Esta definición de Álvarez sobre las novelas escépticas publicadas en Chile, a la que añade otros ejemplos como *La calma* (2004) de Sergio Missana (1966) o *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga (1987), también podría abarcar a *Leñador* de Mike Wilson, puesto que la desconfianza en el lenguaje y en las interpretaciones que podrían emerger de su empleo a la hora de interpretar los hechos es una constante sólida dentro de toda la obra.

En el Yukón he pensado en cosas. Cosas que a veces me preocupan. Me siento lejos de los dogmas. Antes me decían que nada tiene sentido, pero no sé. Me parece que eso no es más que otro credo. Quizás sería más acertado decir que no hay respuestas. Aun así, aquella simetría ante la pregunta no me termina de convencer. O quizás el error está en la pregunta misma, o en preguntar, es un acto de incompletitud, sugiere que algo me falta y que sólo podré ser completo si me otorgan una respuesta. Quisiera no necesitar respuestas. (Wilson, *Leñador* 90)

Como se logra entrever en el fragmento anterior, existe algo contra lo que la voz narrativa está luchando, una especie de pulsión incomprensible que lo lleva a *necesitar* respuestas, a satisfacer un hambre de verdades ontológicas imposibles de contestar, por lo que se comprende la inmersión en el paisaje forestal como una forma de volver a encontrar algo perdido, la conexión con el mundo real, la calma, el olvido de sí mismo, o el encuentro con la verdadera realidad.

Para aliviar el agotamiento de sentido, el leñador busca un encuentro de sí en el abandono de la actividad mental, de la historia y de la memoria; a partir de este despojamiento reconstituirá, como contrapartida, el latido vital que lo vincula a la materia del mundo. (Keizman, “Experiencia literaria” 7)

Para Keizman, este “latido vital” ha comenzado a desaparecer proporcionalmente con la industrialización del trabajo, ya que desde el inicio de la modernidad hasta nuestros días la civilización habría experimentado un divorcio entre las actividades productivas y el resto de los objetivos de la vida (Bauman 151). En este sentido, la imagen del leñador rememora un tipo de trabajo preindustrial que facilita la contemplación de sí mismo, fuera de los “espejismos del lenguaje” ocasionados por la vida en sociedad o, en términos marxistas, ocasionados por la enajenación del sujeto desvinculado materialmente del objeto que

produce, generando una sensación de agobio, asfixia o agotamiento que deriva en las preguntas existenciales que tanto aquejan al protagonista. Tomando esto último en consideración, Keizman propone que:

Aunque *Leñador* inscribe este agotamiento en una saga individual, no deja de expresar una sensibilidad de época. Tal como señala Bauman, mientras la identificación trabajo-progreso en las sociedades industriales del XIX mantuvo un indisoluble nexo con la confianza en el presente y en el futuro, luego, en el punto de inflexión de un sistema postcapitalista, domina la incertidumbre laboral y vivencial de la modernidad líquida. Es decir que en esta vivencia de agotamiento personal, esta experiencia que por definición el libro postula como excepcional y única, reverbera una incertidumbre de alcances colectivos. (“Transmigraciones” 164)

Es en el punto final de la cita anterior donde podríamos encontrar la justificación a la discursividad de la novela, tomándola en cuenta como una obra literaria que, además de reflejar un sentimiento de alcances colectivos, generado por la estructuración misma de las sociedades de consumo, propone a su vez una solución terapéutica a los problemas existenciales relacionados con la búsqueda de sentido de la vida: un problema que ya ha sido expuesto a través de los existencialistas de mediados del siglo XX, como Jean Paul Sartre y

Albert Camus, a través de sus novelas y ensayos *La náusea*⁶ (1938) y *El mito de Sísifo*⁷ (1942).

A pesar de ser un tópico recurrente, Wilson expande el problema del sinsentido desde una mirada escéptica, otorgando así una solución terapéutica del problema, que se relaciona con un cambio en la percepción cognitiva del mundo. Un tránsito desde lo epistémico hacia lo no-epistémico a través del lenguaje, unificando la experiencia del mundo con la individual a través de un método que es maravilloso en su simpleza: a falta de respuestas, eliminar la pregunta. La historia del leñador sería la exposición pormenorizada de ese método.

⁶ “Existo –el mundo existe– y sé que el mundo existe. Eso es todo. Pero me da lo mismo. Es extraño que todo me dé lo mismo: me espanta” (197).

⁷ “Este mismo corazón mío me resultará siempre indefinible. Entre la certidumbre que tengo de mi existencia y el contenido que trato de dar a esta seguridad hay un foso que nunca será colmado. Seré siempre extraño a mí mismo” (12).

Inventario: unidades narrativas significativas dentro del campamento de leñadores

Es importante mencionar que, a pesar de lo acotado de la macrosecuencia sobre la que se construye el escenario en el que se despliegan las vivencias del leñador, coexisten muchos otros momentos o instantes significativos para la construcción identitaria del personaje y su metamorfosis cognitiva. Para graficar la secuencia cardinal primaria se ha preparado la siguiente tabla:

Tabla 3

Un hombre huye de algo.	El sujeto busca escapar del pensamiento tautológico, circular o inane: las <i>ruinas continentales</i> . Escape del punto inicial.
Un hombre llega a un lugar (buscando aprender y desaprender)	Llegada al campamento de leñadores. Le otorgan un hacha. Aprende cosas. Cruce del umbral. Primer árbol derribado: guardián del umbral.
Un hombre trabaja (y piensa)	Estancia en el campamento de leñadores. Espacio en el que se desarrollan descripciones catalíticas y microsecuencias indiciales de carácter y atmósfera. Retos, desafíos, aprendizajes, expiación. Leñador haitiano y otros leñadores: mentores y ayudantes.
Un hombre pone en práctica las cosas que aprende.	Peregrinación solitaria hacia el volcán. Metamorfosis cognitiva desarrollada. Surgimiento del instinto.

Una vez resuelto el orden con que se desarrollan las acciones que guían el proceso de metamorfosis cognitiva, es preciso mencionar aquellas microsecuencias indiciales en las que se manifiesta un evidente cambio dentro de la percepción del leñador.

Al tratarse de una novela filosófica, resulta sencillo distinguir las microsuencias significativas, ya que el protagonista posee un alto nivel de análisis, como también la profundidad suficiente como para detenerse en pensamientos sumamente complejos que surgen tras la inmersión dentro de un espacio natural y anacrónico, desconectado del mundo social, globalizado, consumista y violento desde el cual proviene.

Cabe destacar que esta profundidad del personaje podría considerarse como una pequeña debilidad dentro la obra, ya que sus reflexiones rozan el pensamiento académico, totalmente contrario al nivel de análisis que uno imaginaría de un exsoldado y exboxeador que no ha puesto un pie en la universidad, pero que tiene un discurso casi catedrático. De todas formas, es común otorgar esta pequeña licencia de verosimilitud en pos de un mensaje significativo, como es el que entrega esta novela.

A continuación, presentaré algunas microsecuencias fundamentales para comprender el cambio de pensamiento del leñador.

El leñador haitiano

Uno de los personajes más misteriosos de la novela es el leñador haitiano. Sobre él, la voz narrativa cuenta que “es un hombre grande encogido sobre su cuaderno. Entre sus dedos gruesos sostenía los últimos centímetros de un lápiz grafito. Escribía” (Wilson, *Leñador* 22). Este personaje aparece un par de veces más a lo largo de la obra. Su característica esencial es la determinación con que se ha dedicado al ejercicio de la escritura. En la entrada número veintidós de la región narrativa, el protagonista vuelve a subir al atillo en que se encuentra el leñador haitiano y le pregunta por lo que está escribiendo, entonces el protagonista cuenta:

Leí algunas páginas. Era un conjunto de silogismos. En las hojas que leí sacaba conclusiones del entorno inmediato; particularmente de la configuración de las tablas del atillo, del corte de la madera, del color, de los patrones circulares del grano, de los vacíos entre las vigas, de los insectos que habitaban las tablas y de la permeabilidad de estas (...). Entendí que el haitiano intentaba resolver algo mayor a partir de la configuración del atillo. (Wilson, *Leñador* 119)

No me detendría en este personaje si no fuera porque su insistencia en la escritura, como muchos otros puntos ciegos de la novela, no es definida de una manera concreta, sino que solo podría ser interpretada. Las preguntas que aparecen al encuentro de este personaje podrían ser: ¿por qué escribe tanto? ¿Qué significan los silogismos que construye? ¿Por qué nadie lo echa del campamento, siendo que no se dedica al trabajo con la madera?

A raíz de esta carencia de significado y certezas, se infiere que el leñador haitiano refleja el ejercicio mismo de la escritura como búsqueda de sentido, algo que tal vez parodia el ejercicio ejecutado por Mike Wilson escribiendo la novela que, a su vez, contiene al personaje. Esto se relaciona con una arista bastante importante dentro de la obra que tiene

que ver con la escritura como forma de disolución de la identidad, como búsqueda y desprendimiento. Así mismo, tanto el leñador haitiano como el almanaque agrícola que lee el personaje principal manifiestan el sentido de los textos escritos que no significan nada, que no llevan a ninguna parte; pero que esconden cierto significado en su propia manifestación: en la insistencia del redactar o registrar como una forma de interactuar directamente con el afuera.

El mismo protagonista también tiene su forma de habitar el mundo, de codificarlo a través de signos inteligibles: un gesto que, como varios otros, no posee una explicación directa, aunque tampoco cae dentro del absurdo, como es el caso de la escritura de símbolos numéricos en la tierra:

A veces dibujo números en la tierra. (...) No hago matemáticas, simplemente anoto dígitos y me quedo observándolos, tratando de vincular mis trazos con lo que me rodea. Me da la sensación de que el bosque es indiferente a mis apuntes, no precisa validación alguna, más bien soy yo el que juega un juego inane, sin sentido. Lo que busco resulta no estar en los números. Aun así, sigo dibujando en la tierra. No sé bien por qué. Lo extraño es que, cuando lo hago, nunca falta otro leñador que se sienta a mi lado a hacer lo mismo. (Wilson, *Leñador* 167)

Este juego de trazar signos matemáticos “sin hacer matemáticas” parece tener su equivalente en el hecho de escribir sin construir diégesis: escribir por escribir, sin el sesgo peyorativo que podría levantar esa postura, sino a través de la convicción de que la escritura, por sí misma, como ejercicio intelectual, contiene un valor algo más profundo, ya que no existiría en esta escritura a-diegética ninguna “pretensión literaria o experimental” como lo ha manifestado el autor en muchas entrevistas.

Contemplación de las hormigas

Como se ha mencionado anteriormente, el leñador está buscando desprenderse de algo incognoscible: del pensamiento circular, existencial y tautológico. Para lograrlo, ha decidido quedarse un tiempo en el campamento de leñadores del Yukón. Al principio, el protagonista, en el encuentro con los demás hombres del campamento, se siente fuera de lugar, aunque poco a poco logra entender la manera de pensar necesaria para mantener la buena convivencia, evitar los conflictos y aprender cosas nuevas.

Me sentí fuera de lugar y pequeño, sin embargo, por alguna razón me creí más inteligente que los demás. Esa idea era un espejismo. Se desvaneció antes del atardecer. (Wilson, *Leñador* 33)

Otro rasgo de la personalidad del leñador es que durante algunos momentos de la narración dice sentirse superior a los demás leñadores, aunque se logra entrever que esta superioridad es “un espejismo”, concepto muy presente en la filosofía de Wittgenstein: “A toda la visión moderna del mundo subyace el espejismo de que las llamadas leyes de la naturaleza son las explicaciones de los fenómenos de la naturaleza” (§ 6.371). Esta proposición, que se refiere al conocimiento científico como una manera poco certera de explicar al mundo, puesto que se sostiene sobre la base de que el mundo es explicable (es decir, un espejismo del lenguaje) podría verse ampliada, problematizada o restablecida en varios pasajes de la novela, como:

Quiero pensar que en lugares como los bosques, en este, en el de las secuoyas, la realidad de las cosas retorna, que me despierto del estupor y que las cosas se hacen inconfundibles. Que al permanecer en lugares así, los espejismos del lenguaje se disuelven y la realidad se vuelve palpable. (Wilson, *Leñador* 124)

De esta forma se comprende que lo que en Wittgenstein es proposición, en Wilson se vuelve literatura; lo que uno pregunta, el otro responde o escenifica a través de los pensamientos del leñador innominado. Tanto para Wittgenstein como para Wilson, el sentido del mundo tiene que residir fuera de él. “En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay valor alguno, y si lo hubiera carecería de valor” (§ 142, 641). Esta proposición, muy famosa entre las célebres proposiciones de Wittgenstein dentro del *Tractatus logico-philosophicus* (1922), condensa de manera muy simple la introducción al tópico del mundo limitado por el lenguaje. En ella se logra entrever que las trascendencias de cualquier tipo son inexpresables, desde las más ínfimas, como los juicios valorativos sobre la inteligencia de los otros, hasta las grandes ideas sobre metafísica. De esta manera, se comprende que, para el leñador de la novela, sentirse “más inteligente” que los demás leñadores sería un espejismo, puesto que comprendería una idea que habita solo en el lenguaje; es decir, sería una proposición sobre el mundo, y como el mundo es independiente de mi voluntad (§ 6.373), todas las proposiciones valen lo mismo (§ 6.4). Siguiendo este razonamiento, podría comprenderse por qué el leñador de aquí en adelante rehúye cualquier juicio de valor en torno a la vida de los demás leñadores, e interprete todos los comportamientos que observa, incluso los suyos, de una manera crítica y escéptica.

Una fila de hormigas rojas ascendía por la corteza corrugada, una línea recta e interminable. (...) Me detuve ahí, mis ojos escalaban con las hormigas. (...) Solamente las hormigas conocían esos pasadizos secretos, solamente ellas podían ingresar a ese refugio. Sentí envidia. (...) No me moví hasta que era hora de regresar al campamento. Los otros, molestos, me preguntaron por qué no talé. No supe qué responder, más que decirles que valió la pena, que no me arrepentía. No me entendieron, solo me insistieron en que si yo quería

permanecer con ellos, esto no podía volver a ocurrir. El resto del trayecto lo caminé solo. (Wilson, *Leñador* 58)

En el pasaje anterior, se observa al leñador desperdiciando tiempo de trabajo en la contemplación de la naturaleza como una forma de continuar su búsqueda ontológica; pero dicha pérdida de tiempo es vista con malos ojos por los demás leñadores, puesto que ellos están ahí trabajando, no distrayéndose con las hormigas de un árbol. No fuera de la naturaleza, sino dentro de ella, de la misma forma en que, para Wittgenstein, de lo que no se puede hablar, es mejor callar (§ 7).

Las dos muertes dentro del campamento

Al igual que con las hormigas, las cuales se desenvuelven dentro de un orden secreto, el leñador también siente envidia de la *calma ante la muerte* de los dos leñadores que pierden la vida durante su estancia en el campamento.

El primero de ellos era un leñador que se sentía mal hace un tiempo y que aceptó la leucemia como el destino que debía seguir, puesto que su padre y su abuelo habían muerto de la misma enfermedad. Al final, este leñador prefiere no abandonar el campamento y morir allí: “No quiso abandonar el campamento, dijo que a esta altura no serviría de nada, que estaba listo para irse, que lo aceptaba. Envidié esa calma ante la muerte” (Wilson, *Leñador* 172).

La pregunta que aquí surge podría ser: ¿de qué siente envidia el leñador? ¿Qué tienen en común las hormigas con el hombre que no tiene miedo de morir, que se entrega a la muerte en paz? La respuesta podría subyacer en que, tanto el trabajo de las hormigas (mecánico, monótono y constante) como la muerte del hombre con leucemia, son entendidos como procesos libres de cuestionamiento, de reflexión, libres de cualquier espejismo del lenguaje. La muerte, bajo la perspectiva del leñador, se constituiría como un espacio al que no se puede acceder a través del lenguaje ni de la razón (tal como no se puede acceder a los hormigueros con la visión o percepción de una hormiga), por lo que solo nos quedaría aceptarla como un proceso natural, certero y misterioso: libre de falacias. Es algo que sucede, algo que *es*, tal como lo manifiesta su lápida tallada: “Aquí yace un hombre que vivió y es” (Wilson, *Leñador* 172).

La segunda muerte, a diferencia de la primera, fue accidental:

La cuña se caía cuando se escuchó el rugido familiar de un árbol tumbándose.

Era un pino viejo y debilitado. Un par de leñadores estaban cortándolo con un

tronzador cuando cedió antes de lo previsto. El hombre apenas alcanzó a alzar la vista. La muerte se derrumbaba hacia él y él se quedó ahí, sin mover un músculo. Lo vi todo con claridad (...) Me acuerdo de los detalles. Un gesto que no me puedo sacar de la cabeza. Él veía cómo el tronco masivo venía hacia él y se detuvo a parpadear. No fue una reacción involuntaria, sino que se dio el tiempo de parpadear con aplomo, como lo hace cualquiera mientras contempla algo en silencio. Cerró y abrió los ojos. No sé bien por qué, pero ese gesto simple y fugaz me da consuelo. (Wilson, *Leñador* 182)

Esta segunda muerte también otorga la idea de aceptación, aunque solo a través de un gesto: el parpadear con aplomo. Aquí, el hecho de morir, aquello que tantas preocupaciones, reflexiones, ideas y sentimientos de angustia genera en nuestra sociedad, acostumbrada a ocultarlo, se manifiesta en esta microsecuencia como algo simple e incluso bello. El ámbito “terapéutico” de la novela podría verse manifestado en este conjunto de ideas sobre la muerte. A pesar de sentir envidia en algún momento por esa *calma* ante lo incognoscible, durante una de las entradas previas a la oración final, el leñador da cuenta de la pérdida del temor, es decir, de un cambio explícito en cuanto a su percepción sobre uno de los más grandes temas de la filosofía:

No temo a la muerte, menos en el bosque. Si las cosas se dieran de esa manera, este sería un buen lugar para morir. Ahora que lo pienso, morir en cualquier otro lugar sería triste. Aquí el mundo tiene textura, me gusta la idea de mi cuerpo en el paisaje, bajo las copas de los árboles, y con el pasar del tiempo filtrándose por las raíces del bosque. (Wilson, *Leñador* 445)

Veo con más claridad

A pesar de que la idea se repita con bastante insistencia, las diversas formas que adquieren las lexías catalíticas dentro de la obra varían en cuanto a su manifestación estética y sensorial. Esto lleva a pensar que el verdadero cambio dentro de la obra no se manifiesta tanto en las acciones ejecutadas por el actante como en la mutación de sus percepciones al combinar su pensamiento con el devenir natural del mundo a su alrededor.

Este ejercicio podría verse bajo la mecánica de un *sacrificio*, ya que se ha hecho morir algo a través de la expiación (las ruinas continentales) como forma de invocar a las certezas perdidas: todo aquello que *es*.

En este caso, la vida en el bosque, el aprendizaje de los elementos, el trabajo físico y la peregrinación solitaria hacia el volcán Ne Ch'e Ddhawa como prueba final, serían los métodos utilizados por el actante para hacer nacer en él mismo esta nueva forma de percepción, más natural, donde se prefieren las certezas que propone la naturaleza a las ilusiones del lenguaje facilitadas por sociedad mercantil y todo lo que eso conlleva (incluso el pensamiento académico, desde donde se sustentan estas mismas premisas).

Algunas de las unidades narrativas en que se vislumbra el cambio sensorial explícito del protagonista podrían ser los momentos en que el leñador dice haber comenzado a sentir las cosas con mayor claridad (respecto a su vida anterior):

Al comienzo me molestaba, arrastraba conmigo las penumbras de la ciudad (...) como si la ciudad misma le tuviera hostilidad al brillo. De a poco me fui acostumbrando. Veo mi entorno con más claridad. Me di cuenta de esto por primera vez mientras me bañaba en una pequeña cisterna prístina en la parte superior del riachuelo (...) Me dejé alumbrar, no alcé el antebrazo para bloquear la luz ni entrecerré los ojos para reducir la magnitud del sol. Supe detenerme y

buscar lo que el momento me ofrecía. Todo era cristalino. (...) Fue la primera vez en mucho tiempo que sentí certidumbre. Se me había olvidado lo bella que podía ser la certeza. (Wilson, *Leñador* 107)

Esta forma de “aceptar la claridad” podría considerarse una inversión de la percepción común de la luz como símbolo de conocimiento y racionalidad, propuesto durante los inicios de la Ilustración, donde la oscuridad se entendía como lo salvaje, lo ignorante, o aquello ligado a los dogmas eclesiásticos. Dentro de este nuevo sistema, la oscuridad representaría los límites del “dogma” racionalista, mientras que la luz el conjunto de certezas halladas tras la sinergia del pensamiento con la naturaleza. Es decir, un retorno hacia lo primordial después de haberlo concebido hasta su límite. En otras palabras, la situación actual del sujeto posmoderno (tirar la escalera...).

Esta reflexión en torno a la idea de “certeza” versus las “ilusiones del lenguaje” fue planteada por el mismo Mike Wilson dentro de su ensayo *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas*, publicado apenas un año después de *Leñador o las ruinas continentales*. Dentro de este libro, Wilson se refiere a las ideas planteadas por el filósofo austriaco junto con su transformación desde el *Tractatus*, pasando por las *Investigaciones filosóficas* hasta llegar a *Sobre la certeza*. Al respecto de las obras del filósofo, Wilson dice al comienzo de su ensayo:

La inquietud existencial permanece a lo largo de la filosofía de Wittgenstein y se cohesiona en torno al sentido tácito de las cosas. Sus textos nos señalan hacia lo inarticulable, a aquello que se hace manifiesto a partir del silencio y de la actividad prerreflexiva. (Wilson, *Wittgenstein* 17)

Este “sentido tácito” de las cosas podría comprenderse como cierta forma de responder las preguntas existenciales sobre el “sentido” de la vida, tan ampliamente trabajado

por la filosofía y la literatura. El leñador de la novela no es más que la manifestación del proceso necesario para desarrollar esta metamorfosis cognitiva desde una manera de pensar hacia otra.

En otras palabras, todo el *leitmotiv* de la obra se basa en el aprendizaje del leñador, y para sustentar este hilo conductor altamente catalítico, el narrador ha decidido hacer partícipe al lector de este aprendizaje a través de las entradas descriptivas anteriormente destacadas. Es decir, el lector también tendría la posibilidad de aprender cosas a través de la lectura. Las preguntas que aquí surgen son las siguientes: ¿el lector utilizará en algún momento este aprendizaje? ¿Es necesario aprender lo que aquí se me está enseñando? Entonces, es en las respuestas a estas preguntas en que la novela ha planteado su *riesgo*⁸, y el riesgo sería, justamente, el haber escondido la función nuclear de la novela detrás de innumerables funciones catalíticas, volver *tácito* el sentido de las cosas.

⁸ El riesgo es aquí entendido bajo las conceptualizaciones de Barthes respecto a las *secuencias* nucleares de la novela: “al estar compuesta de un pequeño número de núcleos (...) la secuencia comporta siempre momentos de riesgo” (*La aventura semiológica* 182).

Surgimiento del instinto

Luego de que el leñador comenzara a percibir la realidad de una manera mucho más certera y conectada con la naturaleza, su mente comienza a cambiar.

A través de ciertas entradas se nos revela una nueva forma de concebir el mundo y de reaccionar frente a sus cambios, por lo que es posible afirmar que, tras la estancia dentro del campamento de leñadores, junto con el aprendizaje propio de las labores que realiza, como también de lo leído en el almanaque agrícola, el leñador ha adquirido tanto el conocimiento necesario como la experiencia suficiente para desarrollar un *instinto* nuevo.

Según la Real Academia de la Lengua Española (RAE), la palabra “instinto” significa: Conjunto de pautas de reacción que, en los animales, contribuyen a la conservación de la vida del individuo y de la especie (“Instinto”, def. 1). Tomando en consideración que el ser humano, a pesar de la increíble capacidad de aprendizaje y raciocinio adquirida tras años de evolución, hoy no se considera como un “animal”, biológicamente nuestro organismo guarda estrecha relación con el organismo de cualquier otro mamífero, por lo que no es extraño pensar que, luego del drástico abandono de la sociedad de consumo y la experiencia de una labor más conectada con el entorno indómito del bosque, surgiera un pensamiento diferente; es decir, un cambio dentro del paradigma interior. Betina Keizman lo manifiesta de la siguiente manera:

El proceso del personaje sigue una progresión: parte del hombre moderno que abandona la ciudad, luego, cuando se suma a los leñadores, despliega un período de colectividad humana en la naturaleza, y finalmente desemboca en una experiencia de soledad en fusión con el bosque (Keizman, “Experiencia literaria”

9)

Este proceso del personaje puede entrecerse en ciertas microsecuencias en que el leñador comienza a disfrutar de su trabajo, como también de su cansancio. Una buena jornada podía propiciar una buena emoción. El trabajo duro, utilizando el cuerpo, mecánico, terrestre y natural lo hacen “sentirse vivo”:

Fue un buen día. Trabajamos duro, talamos en grupo, sincronizados. El sol sobre nuestros hombros, bebimos agua del manantial y comimos bayas silvestres que crecían en el bosque. Cortamos, trepamos, podamos y descortezamos decenas de troncos antes del mediodía. Nos sentimos invencibles y vivos, verdaderamente vivos. (Wilson, *Leñador* 247)

Estas nuevas sensaciones, de satisfacción, de progreso y de sentirse como un igual frente a los demás leñadores (de los que antes sentía envidia), se constituyen como una de las primeras transformaciones en su pensamiento.

La “asfixia” y el sentimiento de absurdo con que había llegado al campamento comienzan a desdibujarse a medida que la conexión entre su mente, su cuerpo y el entorno se funden. Este cambio en su percepción tal vez ha modificado su conducta con los demás leñadores. Antes, incluso, lo habían reprendido por quedarse mirando las hormigas y pasaba la mayor parte del tiempo solo. Sin embargo, con el pasar de las entradas, se le ve compartiendo cada vez más con otros leñadores, tal vez producto de este mismo cambio de actitud. En una de las entradas, se observa cómo uno de los leñadores navajo le enseña a identificar las huellas en el suelo:

Es un hombre callado, lee el bosque, ve rastros en el suelo que a primera vista yo no vislumbro. (...) Fuimos tras la pista de un oso. Yo lo observaba, tratando de entender qué era lo que veía, qué descifraba. En menos de dos horas encontramos al oso. Lo observamos en la distancia, parado a la orilla del río, a la espera de un

salmón. Antes del volver al campamento me pidió que yo tomara la delantera, que siguiera nuestras huellas para encontrar el camino de regreso. (Wilson, *Leñador* 283)

Con este tipo de experiencias se plantea la idea de que el conocimiento adquirido por el leñador no es cien por ciento autodidacta; también existe interacción con los demás leñadores, también existe aprendizaje directo de otros. No obstante, para lograr este aprendizaje es necesario acercarse a ellos con la humildad del aprendiz. Cabe destacar que la adquisición de todas estas nuevas habilidades será puesta a prueba durante la peregrinación hacia el volcán, aunque esta peregrinación no haya sido “planificada” al momento de aprender las técnicas de supervivencia, por lo que la justificación para el aprendizaje aquí expuesta no es más que el aprendizaje mismo. Aprender por aprender, tal vez para sentirse bien, tal vez porque siente consuelo en el aprendizaje de técnicas para sobrevivir dentro de la naturaleza o, más esclarecedor aún, aprender como una forma de empujar hacia afuera de la mente los pensamientos viejos y así obtener espacio para los nuevos. Esta es la mecánica con que funciona el trabajo terapéutico que está llevando a cabo el personaje, cuya recompensa, inesperada y agradecida, sería el surgimiento, en sí, del instinto.

Una de las entradas en que el leñador se ve más conectado con su ambiente, más a gusto con el entorno, sucede durante el camino hacia el volcán. En esta entrada, el leñador dice sentir aullidos (ya se ha comentado la carga simbólica del aullido como señal del peligro y suscitador del miedo) y, al verse amenazado, trepa un árbol, se amarra a una de sus ramas más gruesas y deja que el humo de la fogata envuelva su ropa, para disimular el olor humano. El conjunto de acciones aquí ejecutadas, las cuales denotan una gran complejidad para cualquier sujeto moderno que no haya tenido la necesidad de vivir en la intemperie durante largas temporadas, demuestran la gran habilidad desarrollada por el leñador para vivir dentro

del bosque a pesar de todos sus peligros (puestos en escena a través de los aullidos). Tanta es su tranquilidad y confianza, que llega incluso a entender y a agradecer profundamente el sentimiento de miedo emergido durante la noche:

Sé que suena extraño, pero el temor a ser cazado, a caer presa de una bestia del bosque, me ha servido, me ayuda a conectarme con algo fuera de mí, a sentirme parte de un mundo en el que mi existencia no prima sobre el entorno, pero con la certeza de que soy en el mundo, no quiero olvidarme de la sensación. (Wilson, *Leñador* 340)

Soñé que tenía un hijo

A pesar de que este pequeño arco narrativo pudiera resultar inverosímil para el resto de la historia, pienso que los sentimientos que surgen en el leñador hacia la indígena inuit esconden ciertas ideas respecto al amor en su sentido más primitivo, y que esto, a su vez, forma parte de la transformación cognitiva del personaje.

Ella se acercó con unas pequeñas figuras talladas en hueso de ballena. Ocultaba su rostro tras un cabello negro y sedoso, se veía frágil (...) Le entregué un frasco de vidrio verde por unos cuchillos de hueso. Le toqué la mano. Se dejó ver entre las hebras negras, volvió a mirarme. (...) Soñé con ella varias noches, dejé los cuchillos de hueso envueltos en una piel. A veces, cuando me siento solo, los busco, los toco y pienso en ella. (Wilson, *Leñador* 177)

El fragmento anterior corresponde al único encuentro entre ambos personajes dentro de la novela. Como es posible observar, han conversado, se han visto y han intercambiado objetos. Sin embargo, después de este intercambio, el leñador sigue pensando en ella. A este respecto podríamos concluir que el afecto, expuesto dentro del fragmento de una manera casi infantil, se expone como una emoción certera, libre de cuestionamientos. Es decir que, a pesar de que el personaje se encuentra dentro de un proceso en que busca dejar atrás todas las emociones que le han hecho daño, aún mantiene su capacidad de amar, de sentir emociones profundas hacia los otros, de formar vínculos. No obstante, el vínculo aquí abierto, como un punto de fuga hacia el misterio, se sustenta prácticamente en nada: miradas, palabras, un intercambio. Por lo tanto, este sentimiento que ha nacido en el protagonista podría entenderse como la potencia de un sentimiento más grande, algo que lo llevará a moverse en la concreción de ese vínculo. Esto resulta aún más lógico si pensamos en que la misión principal del leñador consiste en hallar la libertad del espíritu, la liberación de una

cárcel racional y tautológica. En este sentido, el sentimiento amoroso se condice con la aceptación del misterio, con la experimentación de la certeza, puesto que los sentimientos aquí descritos están libres de segundas lecturas. Es, por decirlo de alguna forma, un sentimiento puro, al igual que todos los otros sentimientos emergidos tras la inmersión dentro del devenir natural de las cosas. Desde esta perspectiva, los deseos del leñador de volver a encontrarse con la indígena inuit podrían haber desencadenado ciertos deseos reproductivos en la mente del hombre, cierto anhelo de trascendencia primordial, como se verá en el siguiente fragmento, sesenta y dos páginas después del primer encuentro con la mujer:

Soñé que tenía un hijo. Lo tomaba en brazos, no más de unas semanas de vida. Tan liviano, su mano pequeña me tocaba la barba, sus dedos buscando mi mentón. Cerró los ojos, lo apoyé en mi hombro, y caminé en círculos. Cuando desperté sentí que había perdido algo. Durante el resto del día me sentí abatido. Me desolaba la idea de no poder regresar a ese momento. Un momento que jamás me perteneció. (Wilson, *Leñador* 239)

Es curiosa esta evolución “tras bambalinas” del inesperado anhelo de paternidad junto con su posterior “abatimiento” o sensación de amargura. Es sabido que todo aquello que aparece en los sueños de un personaje, en forma de microsecuencia, debe ser comprendido por el lector como indicio del carácter o de aquello que el personaje *desea*, pero que no *realiza*. El abatimiento que surge tras el sueño también nos hace pensar que el personaje no se siente a gusto con su realidad presente, que prefiere el sueño a la realidad. No es demasiado aventurado interpretar que aquella pulsión reproductiva del leñador se haya suscitado tras el encuentro con la mujer indígena. Más aún, tomando en consideración que el *deseo* que surge en él por un segundo encuentro será una constante dentro de sus pensamientos, y aparecerá en algunas entradas más adelante:

Pienso en ella, en la idea de ella. A veces me dan ganas de buscarla, de partir rumbo al norte, a los hielos y el viento, donde la luz es otra y el aire se rarifica. (...) Me pregunto si ella se acuerda de mí, del momento breve en que nos miramos, saber si es que existo en su realidad, en su mundo. Poder pensar lo que ella piensa, ser un vestigio, un rastro ligero que merodea a la deriva en su mente. Me entristece no saber su nombre. Duele pensar en ella y no saber quién es. Es probable que jamás vuelva a verla, quisiera saber cómo se llama. Ese conocimiento me haría feliz. (Wilson, *Leñador* 300)

Al leer el fragmento anterior es posible afirmar que el sentimiento ha crecido tanto que el leñador ha sentido deseos, naturales por lo demás, de concretar la interacción amorosa, es decir, de entregarse al misterio de un nuevo vínculo. Este deseo creciente y constante podría considerarse como uno de los motores fundamentales del protagonista para la peregrinación hacia el volcán Ne ch'e Ddhawa, pero esta idea es concretada solo a través de pequeños indicios catalíticos que se vuelven gigantescos en su función cardinal:

Trato de quedarme cerca del riachuelo, sé que a la larga me llevará al troncal del río Yukón. Las aguas me guían, son mi mapa, trazan la línea que me llevará hacia el volcán y más allá, hacia las tierras lejanas en las que ella habita. (Wilson, *Leñador* 340)

En esa pequeña y última afirmación, en la palabra “ella”, queda en evidencia la motivación principal del leñador para su incursión hacia tierras desconocidas. Más adelante se observa la breve idealización que el personaje ha desarrollado hacia la mujer amada.

El único objeto que rescaté antes de abandonar el campamento fue uno de los cuchillos de marfil de ballena. Los que ella me dio a cambio de un frasco de vidrio verde. De noche lo extraigo del fardo y lo admiro a la luz de la fogata. Me

pregunto si ella lo habrá labrado. Lo hoja está tallada (...) Me gusta la idea de que su nombre yazga oculto en esas marcas, que pueda tocarla, sentir el relieve en el marfil, que de alguna manera eso me acerque a ella. (Wilson, *Leñador* 345)

En este momento, al admitir que su motivación para dejar el campamento de leñadores está sustentada en el deseo de un segundo encuentro con la mujer en la que ha pensado durante incontables noches, el leñador ha quedado en evidencia como un hombre simple; un hombre que emula las acciones de viejos aventureros medievales, quienes forjaron su personalidad dentro de un tiempo previo a la modernidad, un tiempo en que lo verdaderamente importante era mantenerse en un estado de ánimo templado, en concordancia con el trabajo, las estaciones del año y los deseos más simples, como la compañía y la trascendencia, libres de espejismos.

Tal vez este sentimiento ha llegado en el momento preciso, puesto que el protagonista se encontraba en una etapa de su vida en que necesitaba establecer certezas dentro de su pensamiento, y el deseo de una experiencia amorosa junto a la indígena inuit, sumado al deseo de trascendencia manifestado por el subconsciente a través de los sueños, podrían configurarse como la conclusión del proceso de metamorfosis cognitiva, o el fin de la “terapia” emocional vivida dentro del campamento de leñadores, puesto que en él ha nacido una segunda razón para salir del “mundo conocido” (campamento) y entrar en el desconocido (volcán, bosque, tierras del norte). Sin embargo, la diferencia fundamental que existe entre la primera y la segunda salida radica en que esta vez la motivación para salir es positiva. Ya no hay asfixia, ni algo de lo que se quisiera escapar, ni *ruinas continentales* que se quisieran dejar atrás. Ahora, por primera vez, la aventura se realiza a partir de una certeza: el amor.

Amar significa abrirle la puerta a ese destino, a la más sublime de las condiciones humanas en la que el miedo se funde con el gozo en una aleación indisoluble,

cuyos elementos ya no pueden separarse. Abrirse a ese destino significa, en última instancia, dar libertad al ser: esa libertad que está encarnada en el Otro, el compañero en el amor. (Bauman 15)

La contemplación del cráneo

Como última microsecuencia fundamental para desentrañar las funciones cardinales de la novela, he escogido la reflexión que genera el leñador a partir de la contemplación de un cráneo trepanado. En esta entrada, la última registrada dentro del campamento de leñadores, el protagonista tantea, sopesa y observa detenidamente al cráneo. Luego, como si se tratara de una epifanía, regresa la calavera a la repisa y “junta sus cosas”, entendiendo este gesto como una preparación para la salida que se menciona en la entrada siguiente. La “epifanía” percibida por el leñador surge después de un error en sus percepciones que él mismo reconoce:

Lo acerqué a mi rostro y miré a través del hueso trepanado. (...) Había algo en esa superficie porosa, seca y cálida, algo familiar, algo atractivo. Quise habitar en ese lugar. Luego pensé y me di cuenta de que ya lo hacía, que ya era prisionero de un cráneo, que la verdad era que deseaba escaparme de ese encierro y encontrar mi lugar fuera de mí. Regresé la calavera a la repisa y junté mis cosas. (Wilson, *Leñador* 316)

Esta sensación de querer habitar espacios minúsculos ya se había visto en el leñador (episodio de las hormigas); sin embargo, al contemplar detenidamente al cráneo, dice darse cuenta de que esa necesidad de habitar dentro del cráneo ya estaba resuelta, puesto que él habitaba en un lugar similar a ese. Él también tenía un cráneo, pero nunca había podido verlo de cerca (y por imposibilidades obvias, nunca lo haría). Entonces, tal vez la epifanía del cráneo tiene que ver con la manifestación del espacio físico en que se sitúa el *yo*, puesto que es dentro del cráneo donde habita el cerebro y dentro del cerebro donde se genera la sinapsis, el pensamiento y, por lo tanto, el lenguaje necesario para darse cuenta de todo lo anterior. Es, por ende, la manifestación de una certeza: todos sus pensamientos han estado encerrados en

un espacio como ese: *una superficie, porosa, seca y cálida, algo familiar*. Al darse cuenta de esto, de visualizar el espacio blanquecino y frágil en que se libran las grandiosas batallas mentales, tautológicas, circulares y epistémicas, tal vez siente una pequeña insatisfacción, tal vez se pregunta: “¿Esto es todo? ¿Aquí yacían las voces que me seguían desde Las Malvinas y el ring?”, y entonces avanza algo más allá en su análisis y piensa que, en realidad, es imposible salir de ahí, o que ya era necesario dejar atrás (definitivamente) la estructura cognitiva anterior: el laberinto circular.

Pensando en la estructura del relato, esta microsecuencia podría comprenderse como el cierre de una función cardinal abierta con la llegada al campamento de leñadores. En este punto podríamos decir que la “terapia” ha terminado. Sin embargo, como último paso, resulta necesario comenzar la segunda etapa: poner a prueba la nueva estructura, salir al bosque y vivir: “No me despedí. Miré hacia el norte y me dejé guiar por la caldera nevada de Ne Ch’e Ddhawa. Pensé en ella, en llegar a sus tierras, conocer su nombre” (Wilson, *Leñador* 320).

Salida del campamento

Posterior a la salida comienza una entrada descriptiva con el título de *Castor* y, como en la mayoría de las entradas anteriores, el lector esperaría una exposición minuciosa y naturalista del animal; sin embargo, se narra una pequeña microsecuencia de encuentro con el animal antes de comenzar a describirlo, tal vez como una manera de comenzar a *fusionar* los dos registros en uno solo, algo que podría relacionarse con el cambio en la percepción de las cosas del mismo leñador:

Castor. Durante el primer día viajé por la ribera del riachuelo, en la tarde me encontré con una represa de castor, era grande, cruzaba el río, creando un estanque de aguas quietas. Me quedé a la orilla por más de una hora hasta que el animal se asomó para ordenar unas ramas sueltas que se habían desprendido de la represa. (Wilson, *Leñador* 320)

Luego de esto continúan intercalándose entradas narrativas con entradas descriptivas hasta que el leñador llega, por fin, a la base del volcán. Dentro de este tránsito ocurren algunos momentos significativos que podrían esclarecer este cambio de paradigma interior experimentado por la voz narrativa. Por ejemplo, se acuesta al lado de un tótem y dice sentirse “protegido”, aceptando, de alguna forma, que una percepción espiritual o metafísica se inmiscuya en sus reflexiones profundamente racionales. También ha sentido el silencio absoluto interrumpido únicamente por el ruido que provocan sus propias pisadas, como también las ramas quebradas por la pisada de algún animal furtivo, cantos de pájaros, sonidos naturales. En algún momento de su caminata comienza a ser atormentado nuevamente por sus pensamientos, pero esta vez sale rápido del entuerto:

Estar solo con los pensamientos es algo extraño, a veces inquietante. Pensar es como dialogar con un eco. Ser a la vez el emisor y el receptor. Lo siento a menudo

ahora que estoy lejos del campamento, que ya no escucho otras voces, solo el murmullo de ideas desdibujadas que buscan concierto en mi mente. Pero después comprendo que estoy complicándome, buscando respuestas a paradojas de mi propia maquinación, artificios del lenguaje que nublan la experiencia. En un momento de lucidez, abandono las falacias circulares y regreso mi atención al territorio, al cuervo que vuela sobre mí. (Wilson, *Leñador* 335)

Unas entradas más adelante es posible darnos cuenta de que la personalidad del narrador ha cambiado. Se percibe su tranquilidad, incluso su alegría. Ya no habla con nadie, tampoco lee el almanaque, puesto que lo ha dejado en el campamento de leñadores. Solo lleva el cuchillo tallado por la indígena inuit, dueña de sus anhelos amorosos y uno de los motores principales de su partida. El leñador se ha dado cuenta de que tanto las cifras de producción puestas en el almanaque, como también los cuestionamientos inagotables del lenguaje replegándose dentro de sí mismo son ilusiones que dificultan la participación real entre el sujeto y el mundo, es decir, las experiencias verdaderas. Ellas son registradas por la voz narrativa dentro de un espacio indefinido, puesto que no se menciona en ninguna parte que estemos leyendo las anotaciones que hace el leñador mientras camina por el bosque. En este sentido, la novela se constituiría como un dispositivo de observación cognitiva que va desde la “asfixia” sentida por el leñador durante la llegada al campamento, hasta una especie de “éxtasis” suscitado por la manifestación de la belleza natural envolviendo al entorno:

En esta parte del bosque los árboles están espaciados de modo que el sol poniente se filtra y lanza sombras largas. En la distancia se abre un prado, a esta hora la hierba brilla y los ciervos se atreven, se asoman de las forestas más densas. El aire frío se temple y del suelo se alza el aroma de agujas de pino, corteza y tierra viva. Me inclino a recoger ramas caídas y corteza seca. Un búho y el taladro de

un carpintero. Suelto lo recogido y me siento ahí mismo donde estaba parado. La proximidad de todo, la manera en que me atraviesa, cómo me asimila, la gravedad del momento me abrume. Ya no puedo ni quiero controlar las lágrimas. (Wilson, *Leñador* 414)

A este conjunto de emociones emergidas por la experiencia natural del bosque, se suman ciertas entradas en el leñador dice *fundirse* con el entorno, como si las cosas lo aceptaran ya no desde la distancia que separa al ser humano de todos los otros seres (animales, plantas, hongos), sino entrando completamente a un reino desconocido para él hasta ese conjunto de experiencias fortalecedoras.

Cada lugar en el que estoy se ve configurado según mi presencia, así como a su vez el lugar me modifica, me transforma. Me desplazo y cambio, y el bosque cambia porque yo he estado en él y yo me transfiguro porque el bosque ha estado en mí. (Wilson, *Leñador* 430)

Estas emociones nuevas podrían tener su correlato en ciertas espiritualidades orientales, como el Tao y el budismo; sin embargo, aquí son planteadas fuera de cualquier lenguaje sacramental. Es decir: existe espiritualidad en su discurso, mas no religiosidad. Este lenguaje espiritual alcanza su paroxismo al final de la última entrada descriptiva, cuyo elemento es, precisamente, el *Bosque*. A lo largo de esta descripción, como se ha mencionado en el capítulo anterior, se avanza en el objeto desde lo concreto hacia lo abstracto, sea desde lo material hasta lo metafísico, o desde lo racional hacia lo emocional. En este caso, como la entrada es particularmente extensa, se describe el bosque desde todas las aristas posibles; pero la parte más significativa viene al final, cuando la voz pareciera salir repentinamente de su labor descriptiva para dar una percepción individual:

Sea cual sea la tradición, la arboleda, el bosque, la foresta, es un mundo distinto en donde el horizonte se desdibuja, y en el que la proximidad de las cosas te cambia, te transforma, te sacude de tal manera que el mundo despierta y los espejismos y las pestes se disuelven; en la lucidez de la indiferencia atemporal del territorio, las cosas prístinas emergen del fango, y lo demás es lo demás. (Wilson, *Leñador* 465)

Es con esta brevísima y última lexía que es posible comprender que la etapa *descriptiva* de la novela ha concluido por fin. Lo que resta de la obra es una extensa oración en que se narra sin ningún tipo de interrupción gramatical (más que un sinnúmero de comas) la secuencia final del leñador; es decir, la tala de un último árbol, pero esta vez en la naturaleza, sin una finalidad mercantil de por medio, como la experimentada dentro del campamento de leñadores:

El leñador se dirige hacia el volcán Ne Ch'e Ddhawa. En las últimas treinta páginas de la novela, escritas como una sola gran oración, el personaje llega a la base del volcán y debe derribar un árbol para construir un refugio donde esperar que el tiempo mejore y permita el ascenso. El libro termina cuando la descripción se escapa de la entrada de la enciclopedia, es el hombre derribando el árbol en treinta páginas, los movimientos de uno y otro entrelazados. (Keizman, "Experiencia literaria" 12)

Coordinación

Para finalizar este análisis de la región narrativa de la novela es preciso coordinar los puntos en común más evidentes dentro de las unidades narrativas inventariadas. Sin embargo, antes de eso, me resulta imperativo definir la base discursiva sobre la que se construyen las funciones cardinales de la obra; es decir, aquella idea o conjunto de ideas que otorga validez y respaldo a la evolución cognitiva del personaje principal.

Como se ha visto en el capítulo anterior, la novela *Leñador* es compleja en varios sentidos. Una de las aristas más interesantes para su análisis es el hecho de que la obra esté construida sobre la base de un ideario bastante definido, tal como son los planteamientos del filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein.

En estricto rigor, las ideas centrales de Wittgenstein, puestas en escena en *Leñador*, están expuestas por el mismo Wilson en el ensayo *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas* (2014), publicado apenas un año después de la novela (algo que nos transmite ciertas ideas acerca de la insistencia de Wilson). Algunas de las ideas expresadas en el ensayo que pueden verse reflejadas en la evolución discursiva del protagonista de *Leñador* podrían ser las siguientes:

Wittgenstein procura hacernos ver que “el enigma de la vida” en esencia, es un asunto que no está sujeto al conocimiento, por lo que no tiene sentido plantear una pregunta de esa clase, que hacer eso sería imponerle epistemología a algo no-epistémico. (Wilson, *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas* 16)

La búsqueda de Wilson, que también reconoce en Wittgenstein, admite la existencia de algo “no-epistémico”; es decir, de algo que simplemente no podemos conocer ni en su esencia ni en sus causas, y esto es el “enigma de la vida”: “¿por qué existe algo en vez de nada?”. La pregunta con que Wilson presentaba su novela ante el público y a la que

Wittgenstein pareciera haber respondido *avant la lettre*: “hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico”. (§ 6.522)

Alrededor de la última aseveración, “imponerle epistemología a algo no-epistémico”, podría configurarse todo el *leitmotiv* de *Leñador*, puesto que, en síntesis, la historia revela un viaje realizado por un sujeto de pensamiento epistémico (exsoldado, exboxeador) hacia las entrañas de lo no-epistémico manifestado en lo indómito. En otras palabras, *Leñador* es la historia del tránsito entre una estructura cognitiva hacia otra, puesto que el protagonista está buscando justamente dejar de mirar todas las cosas con ojo epistémico; es decir, con el ojo que separa en diminutas partes, conceptualiza todo, y se queda con el producto de lo hecho, de lo producido, pero no con la experiencia de la producción.

En este sentido, el viaje interno del protagonista visibiliza una forma de recuperar algo que se ha perdido desde la masificación del trabajo, a mediados del siglo diecisiete, un sentimiento que ya manifestaron los poetas románticos de la época, y que se parece mucho al sentimiento inicial del leñador al llegar al campamento⁹.

Mike Wilson ha declarado en entrevistas y en el propio lanzamiento de esta obra, que las ideas de Wittgenstein han sido una constante en su vida intelectual, y que le han otorgado sosiego ante la angustia existencial de las preguntas sobre el sentido de la vida; sobre el porqué de las cosas.

⁹ Yo, solitario, estaba de pie en la árida colina que encerraba la forma de mi vida en un espacio estrecho y oscuro, solitario como no estuvo nunca un solitario, movido de un tremendo miedo, sin fuerza, reducido al sólo pensamiento de la miseria. (Novalis 1800, 3)

Escribí *Leñador* haciéndole caso a un impulso personal y elemental que jamás he podido eludir. Desde chico esa pregunta, la más radical el ¿qué es esto? (...) En la escritura de *Leñador* encontré una huida personal del dogma. Una solución que me sirvió, que de verdad me sirvió. Me demoré muchos años en captarla, pero con el pasar de los años se me hace cada vez más clara. El mundo no es solo lenguaje ni conocimiento. No todo es cifrable, ni por la ciencia, ni por la filosofía, ni por la religión. Gran parte de esto, a la que no referimos al preguntar “¿qué es esto?”, está en la experiencia, pero no el conocimiento. Está en frente de nosotros cuando no intentamos maniobrar nuestro pensamiento hacia ella e imponerle preguntas donde no se puede preguntar. Porque ahí hay verdad, es tácita, es mística, pero a la vez es verdad con mayúscula. Esta novela es una exploración personal. (“Mike Wilson: por qué escribí *Leñador*” 00:00:12-00:06:18)

Un ejemplo de esto se nos entrega en el mismo epígrafe de la novela: *el juego de la duda presupone una certeza*. Esta frase, aparentemente simple, es la condensación de la obra, puesto que el personaje principal se interioriza en los bosques del Yukón con la finalidad de encontrar algo que ha perdido: la confianza en el lenguaje como método eficaz para describir al mundo. Sin embargo, a pesar de esta desconfianza, la voz narrativa ha decidido utilizar el código técnico de la descripción como una forma de empujar los límites del lenguaje hasta la última orilla para encontrar el sosiego, fuera por fin de lo epistémico, de lo definible, de lo explicable, de lo siquiera pensable. Es entonces el “juego” de la duda una “certeza”, puesto que el dudar configura una verdad en sí misma, y mientras más dudemos más cerca de la verdad vamos a estar, siendo esta “verdad” la “verdad con mayúscula”, como la define Wilson (manifestando, a su vez, la existencia de “verdades con minúscula”; es decir, lo que habita fuera del mundo, lo místico).

La novela, entonces, se configura como un registro de la evolución cognitiva del personaje principal; un viaje introspectivo hacia la búsqueda de certezas o, como diría Betina Keizman, un proceso de “desubjetivación” o “despersonalización” que se complementa con la inmersión del personaje principal dentro de una comunidad de leñadores con tintes anacoretas, quienes viven el trabajo en la naturaleza como un fin en sí mismo, sin reflexiones profundas ni cuestionamientos. En Wilson, el regreso a la naturaleza es, como se ha dicho, una oportunidad que propone menos un encuentro que una reconexión que disuelva lo humano en lo viviente (“Experiencia literaria” 15).

Es más, si analizáramos aquellos momentos regidos por el orden sintáctico que debe seguir un relato para constituirse como tal, nos encontraríamos con que el núcleo de la obra gira en torno a una sola idea: la metamorfosis cognitiva del personaje principal, quien busca desprenderse, no de una idea en particular, sino que de una forma de generar las ideas.

Por lo tanto, algunas ideas que surgen tras el análisis de las microsecuencias más significativas en la obra podrían ser las siguientes:

- a) El leñador llega al campamento en un momento de crisis. El trabajo con la leña y el aprendizaje de nuevas técnicas se configuran como una expiación de las ideas antiguas. Estas ideas pueden tener relación con el absurdo y el sinsentido.
- b) El registro de los nuevos aprendizajes funciona de manera terapéutica. El leñador haitiano ha seguido el mismo camino. Sin embargo, ha caído en la obsesión con un solo espacio. No quiere moverse de ahí, cual Funes borgeano. Tal vez arrastra problemas igual de profundos que el protagonista.
- c) En un principio, el leñador se acerca al mundo con curiosidad, junto con un deseo irrefrenable de *salir de sí*, por esta razón observa las hormigas y envidia sus

motivaciones secretas, sus espacios, sus perspectivas. Esta forma de contemplar el mundo, casi de una manera romántica o hiper reflexiva, lo lleva a presentarse como un leñador débil frente a los demás.

- d) Una de las ideas que más perturban al protagonista es el advenimiento de la muerte. Sin embargo, con el pasar de las experiencias y de las dos muertes que presencia dentro del campamento, se da cuenta de que es necesario mantener la calma frente a este proceso. Al principio él siente envidia de esta calma ante la muerte; sin embargo, con el pasar del tiempo, supera esta idea, puesto que la inmersión dentro del paisaje natural le permiten comprender todos los procesos como simbióticos y hermosos.
- e) Los sentidos del protagonista comienzan a cambiar a lo largo de la novela. Se agudizan. Ve con más claridad, huele el ozono, siente cada uno de los músculos de su cuerpo. Este es uno de los primeros indicios de que la metamorfosis cognitiva se está llevando a cabo de manera exitosa. La vida en el bosque le hace bien a su cuerpo.
- f) Junto con la afinación de sus percepciones, el leñador comienza a percibir de manera mucho más certera cualquier cambio dentro de su entorno. Ya no siente miedo de los aullidos ni muestra diferencias muy notorias con los demás leñadores. Comparte y aprende con ellos. Se vuelve uno más del grupo, ya que sus problemas anteriores ya no le pesan tanto como para no permitirlos. El leñador se convierte en una persona distinta.
- g) Al permitirse sentir todas las emociones posibles sin hacerlas pasar por el entreverado laberinto del lenguaje, el leñador es capaz de actuar en base a lo que siente; es decir, se vuelve sincero consigo mismo, por lo que no es extraño que

decida embarcarse en un viaje para satisfacer el sentimiento amoroso que se ha adueñado de su corazón. Sueña con la indígena inuit y sueña que tiene un hijo. Es decir, siente deseos de construir una familia y de reproducirse, todo en sana convivencia con el entorno.

- h) La metamorfosis cognitiva del leñador ha sido completada. Sin embargo, resulta necesario ponerla a prueba, por lo que deja el campamento de leñadores y sale al bosque con la finalidad de encontrar a la indígena, como también de probar su nueva forma de percibir al mundo. La prosa de la novela cambia durante esta última instancia, puesto que la descripción y la narración reflexiva se han fundido para abrir paso a la secuencia final. Esta secuencia, narrada con la velocidad propia que le otorga la separación en comas, se compone como el cierre de la función cardinal iniciada con la llegada al campamento, puesto que, al principio de la novela, después de derribar su primer árbol, el narrador dice “no sentir nada”: se trataba de un trabajo duro y nada más. Sin embargo, durante el segmento final, es posible dar cuenta de que el leñador ahora es consciente de todo lo que pasa a su alrededor mientras tala el árbol para hacerse un refugio. Es decir, no como forma terapéutica ni laboral, sino porque es un hombre que se encuentra solo en el bosque, que ha sabido leer los signos de la naturaleza anunciando lluvia y que *necesita* talar ese árbol.

Capítulo tres: Posibles interpretaciones discursivas.

Para dar un cierre a esta investigación desarrollaré un último análisis respecto a la estructura discursiva de *Leñador* y su funcionamiento como obra literaria. Esto con el fin de abrir paso hacia una lectura sincrónica de la obra en su contexto de producción.

Como ya se ha visto durante el primer capítulo, la novela funciona con momentos de narración y descripción intercalados. Se entiende a las descripciones como la representación de aspectos inalterados de las cosas, permanentes, momentáneas o recurrentes, o de hechos sin mayor duración (Martínez Bonati 45). Esta región descriptiva, como la he llamado en una primera instancia, se diferencia de la región narrativa puesto que no sigue la lógica de la narración en el sentido diegético, sino más bien mimético o apofántico¹⁰.

Las ochenta entradas que describen elementos concretos y abstractos con que la voz protagonista se encuentra, se configuran como uno de los primeros problemas de análisis que se han identificado en esta novela.

A través del acercamiento teórico basado en el modelo del análisis estructural del relato planteado por Roland Barthes, se ha logrado entender este conjunto de entradas como una amplia sección de frases con sentido *catalítico* más que *cardinal*, cuya función, predominantemente referencial, manifiesta, a través de su atención exagerada del entorno y los elementos circundantes, una forma de solapar el sentido *cardinal* o *nuclear*, cuyo asidero filosófico se representa a través de las reflexiones del personaje principal puestas en escena dentro de la región narrativa.

¹⁰ Frase “apofántica”, según la determinación aristotélica en *De Interpretatione*, es aquella capaz de verdad o falsedad, o, mejor, aquella en que reside la verdad y la falsedad. (...) Es la frase, pues, que expresa un *juicio*, en el sentido lógico de esta voz (Martínez Bonati 47).

En esta región, como se ha visto durante el segundo capítulo, nos encontramos con un lenguaje distinto al de la región descriptiva; más pausado, personal y poético, llegando incluso a configurar ciertas atmósferas con tonalidad de *haiku*. Llamamos narrativa a esta región puesto que se configura como una representación puramente lingüística de la alteración de un determinado personaje en el curso de un determinado tiempo (Martínez Bonati, 45). A esta “alteración” la hemos llamado *metamorfosis cognitiva*, puesto que nos demuestra que el personaje no solo ha “aprendido cosas”, como manifiesta al inicio de su estancia en el campamento de leñadores, sino que también ha generado una transformación completa en el área de sus percepciones. En palabras más simples, ha cambiado su forma de ver el mundo a través de su inmersión en el bosque y la comprensión de los diversos ciclos con que se transforma la naturaleza.

Entre otras cosas, eso es lo que se ha demostrado hasta el momento dentro de la investigación y, por lo tanto, se han cumplido dos de los tres objetivos específicos planteados en la introducción:

- a) Analizar los aspectos estructurales centrales presentes en *Leñador* y proponer una interpretación de su construcción formal.
- b) Analizar los aspectos discursivos centrales presentes en *Leñador* y proponer una interpretación que considere aspectos teóricos y valorativos.

Lo que resta por analizar es la comprobación del mensaje *paradójico* que entrega la novela en sus distintos niveles de interpretación, puesto que en este movimiento literario que ha llevado a cabo el autor (implícito) de la obra, quedaría demostrado que, además de narrar la alteración cognitiva del personaje principal, funciona como una experiencia terapéutica que sirve para sanar las emociones “asfixiantes” generadas tras la sensación de absurdo y sinsentido propias de la época del capitalismo tardío. Lo paradójico, en este sentido, cabría

en asumir al “problema” de las emociones asfixiantes como una consecuencia del pensamiento epistémico/tautológico/racional, a la vez que se plantea a la lectura mecánica y adiegética, puramente descriptiva, como la solución a estas emociones asfixiantes. Es decir, el problema nace por el lenguaje y se mata con lenguaje.

La función terapéutica

Como se ha planteado anteriormente, *Leñador* es una novela que tensiona las nociones tradicionales de lo que significaría una novela en el sentido diegético, puesto que las funciones nucleares o cardinales de la obra no están focalizadas en las acciones que lleva a cabo un determinado personaje, sino en la transformación psicológica que este personaje desarrolla a través de la vida en el bosque, junto con todo lo que eso conlleva: el trabajo físico, la monotonía y la contemplación de la naturaleza. Esta focalización hace que la obra se manifieste, con un registro apofántico en su región descriptiva y uno filosófico/lírico en su región narrativa, como un texto literario que desarrolla una función mucho más apelativa que referencial, puesto que busca hacer partícipe al lector de la experiencia terapéutica vivida por el personaje. Este “hacer partícipe” no es llevado a cabo de manera directa, ni mucho menos de manera implícita, sino que está relacionado con la estructura misma de la obra, puesto que el lector deberá pasar por un ejercicio que es físico, monótono y contemplativo, como lo es la lectura de ochenta descripciones cuya *cardinalidad* es prácticamente nula en el sentido diegético; pero que se vuelve necesaria, tal vez, en un nivel apelativo y *performático*, puesto que el lector llevaría a cabo un ejercicio similar al del personaje y al que alguna vez realizó el autor. Frente a esto último, tengo la idea de que la representación exhaustiva de los materiales con que se ejecuta la tala de árboles posee un trasfondo narrativo complejo. Dicho trasfondo, intuyo, tiene que ver con cierto tratamiento en los estados de ánimo, tanto del lector como del narrador y, a su vez, del autor. La obra, así entendida, podría representarse como un acto performativo que incluye al proceso de lectura dentro de las representaciones estéticas que busca manifestar. Lo significativo, y que se destaca en esta lectura, es la búsqueda de sentido a partir de la experiencia de lectura, más que en el argumento mismo de la historia.

Según palabras del mismo autor, su intención con esta novela era intentar una nueva forma de representación que no fuera “paródica” de la realidad. Es decir, que no ejecutara un proceso mimético de acciones llevadas a cabo por personajes en un determinado espacio, sino que volviera la cabeza hacia una forma de lectura basada en el conocimiento del mundo, algo que devuelve la mirada hacia el lenguaje enciclopédico, entendiéndolo como una posibilidad abierta de literatura. Se trata de un proyecto narrativo estructurado desde la información contenida en los archivos del mundo, pero que no observa esa forma como algo ajeno u hostil a la literatura, sino como algo que podría pervivir dentro de los márgenes que permite la novela posmoderna. En este caso, la lectura de la novela, tomándola en cuenta en su sentido más práctico, es utilizada como un recurso estético y literario, cuya función es apelativa.

Sería interesante pensar, como lo sugiere el mismo Wilson, la extensión de la novela como efecto de la duración necesaria para dar lugar a la acumulación de la experiencia en el camino hacia el aprendizaje de las cosas: del «hacha» de la primera entrada a la acción de hachar del narrador. Pero si es posible admitir esta hipótesis del lado de la práctica de la escritura, tal vez haya que pensar la cuestión, también, del lado de la lectura. Y no por la extensión en sí de la novela sino por la práctica de lectura a la que nos enfrenta, y que es probablemente su apuesta más radical. Porque: ¿cómo se lee *Leñador*? Si admitimos que, en función de la forma que adopta, en gran parte el libro se compone al modo de una enciclopedia o de un manual, ¿se lee una enciclopedia completa y de corrido? En todo caso: ¿leemos efectivamente todas y cada una de las entradas de *Leñador*? ¿una después de la otra, como si fuera una novela? (Contreras 17)

En las últimas dos preguntas que propone Sandra Contreras se manifiesta la posibilidad de leer *Leñador* de dos formas distintas: por una parte, saltándose la región descriptiva y quedándose solo con la región narrativa, lo cual nos dejaría con una novela bastante breve, sencilla y funcional, pero que perdería el sentido “terapéutico” de la lectura como símil del trabajo en el campamento de leñadores. Otra forma de lectura, tal vez llevada a cabo por un lector apresurado, sería saltándose las grandes extensiones descriptivas y técnicas como las entradas sobre *dendrocronología*, *cabaña* o *entorno*, hacia las entradas que le parezcan más interesantes, tal como al leer una enciclopedia o un almanaque. La lectura de estos textos de larga extensión, desprovistos de contenido diegético (descriptivos, informativos, catalíticos o apofánticos) es tomada en cuenta por la voz narrativa en algunas escenas particularmente reveladores de la novela.

En el margen de la octava página del almanaque agrícola, alguien escribió Esto es arte. Abandoné la lectura, me quedé mirando la frase manuscrita, tratando de imaginar qué habría impulsado al autor de esas tres palabras. Decidí que se refería al almanaque mismo. Pero no en el sentido de objeto estético per se, sino más bien por la anacronía del compendio. Los almanaques pertenecen a otro tiempo y otra mentalidad, así como las guías telefónicas o los manuales de niños exploradores. Son libros sin ánimo creativo, escritos al servicio de la función pragmática. Sin embargo, me surge la duda de qué son cuando pierden su utilidad. Un manual de instrucciones que detalla la manutención de motores a vapor, ¿sigue siendo un manual aun cuando ya nadie utiliza motores a vapor? Puede ser. O quizás sea otra cosa, quizás a partir de la obsolescencia de un texto, este se vuelva literatura, se vuelva arte. El manual, el almanaque, la guía, pasa a ser novela, una novela dotada de una honestidad brutal, sin artificio, sin

pretensiones ni ambiciones literarias, sin ánimo de vanguardia ni de experimentación, simplemente un texto libre de espejismos. La siguiente noche disfruté más de la lectura del registro agrícola. Como si se me hubiese divulgado un secreto que los demás ignoran. (Wilson, *Leñador* 95)

En el segmento anterior, la voz narrativa se hace una pregunta bastante interesante respecto a la funcionalidad de los textos. Esta pregunta surge a partir de la anotación que otra persona, quien también ha leído el almanaque (tal vez el leñador haitiano), ha escrito en la esquina de una de las páginas: “esto es arte”. Después de leer esto, el leñador reflexiona y piensa en todos aquellos textos que han perdido su funcionalidad original, como el caso de un manual de máquinas a vapor leído durante una época en la que nadie utiliza máquinas a vapor y en la que, por lo tanto, ese conjunto de instrucciones podría ser leído desde una perspectiva artística; podría ser leído con los mismos ojos con que se lee una novela y, desde esa lectura, obtener un efecto estético distinto al que se obtiene tras la lectura de una novela centrada en la diégesis.

Su razonamiento lo lleva a pensar que este tipo de textos, estas páginas y páginas impresas cuyo sentido práctico ha caído en la obsolescencia, adquieren un valor distinto, se vuelven “novelas de una honestidad brutal, sin artificio, sin pretensiones ni ambiciones literarias”. Esta revelación por parte de la voz narrativa nos otorga algunas ideas acerca de lo que el autor implícito de la novela está buscando. Surge la pregunta: ¿qué tipo de novela es la que se propone? ¿Una novela en la que no pase nada o en la que ocurra muy poco? ¿Una novela sin narración? Y si esa novela existiera ya en los almanaques como el que está leyendo el personaje, ¿por qué valdría la pena ser leída? A este respecto, Sandra Contreras respondería que se trata no solo de la postulación de la obsolescencia del libro (la inutilidad de almanaques viejos o manuales anacrónicos) como condición para su conversión en literatura

y en arte, sino también —y sobre todo— de la postulación de la novela como un modo de leer (Contreras 17).

Después me senté junto a una ventana y leí el almanaque agrícola. Era una tabla que ocupaba varias páginas en la que se detallaban las toneladas de trigo cosechadas durante un período de diez años. De dónde provenían las espigas, la calidad de los granos, el destino de los cargamentos y la asignación proporcional del grano. Leí las columnas de cifras sin presura y tomé peso del significado de los números, de su manifestación en el contexto. Lo leí entero, lo entendí y me sentí bien. (Wilson, *Leñador* 247)

Creo que en esa última aseveración: “lo leí entero, lo entendí y me sentí bien”, se encuentra condensada la función terapéutica de la lectura. Algo de esto ocurre, creo, cuando el detenimiento y la extraña concentración que nos propone la lectura de corrido de una enciclopedia nos induce a una suerte de hipnosis, también a cierto alivio, mental y corporal (Contreras 19).

Al final, lo que busca el exsoldado y expúgil es sentirse bien, estar cómodo y tranquilo. Si analizamos el desarrollo del personaje, lo que menos necesita en este momento de su vida es una emoción fuerte o un efecto estético sórdido como el que podría plantear una novela tradicional. El hombre ha experimentado las emociones de la guerra y del boxeo, ambas carreras que lo han llevado hasta el extremo. Tal vez ahora necesita tranquilidad, necesita encontrar una calma poderosa que sosiegue al espíritu. Para ello, ha echado mano tanto al trabajo físico de la tala como al de la lectura. Talar y leer como ejercicios similares. Talar los árboles viejos para que se acomode la nueva hierba, para que corra el aire limpio entre las hojas de los árboles jóvenes. Leer almanaques viejos, textos sin ánimo diegético, sin la exigencia de la experimentación, con una prosa tranquila, para calmar el zumbido que

generan las ideas tautológicas que no llevan hacia ninguna parte; aprender cosas nuevas sin retenerlas con tanta fuerza, sin que haya un examen posterior; aprender por aprender, masajear el acalambrado músculo del pensamiento con imágenes e informaciones leves.

Emociones en el capitalismo tardío

Una vez demostrada la intención terapéutica de la novela en su nivel estructural, cabría preguntarse cuáles fueron las emociones que desencadenaron esta urgencia en el personaje, y si estas emociones podrían ser el reflejo de un sentimiento de época en su contexto de producción.

Como se ha dicho anteriormente, el personaje siente una profunda angustia que nos es apenas revelada como un conjunto de fracasos planteados en forma de metonimia: en las *islas* y en el *ring*. Respecto a estas dos ocupaciones, la de soldado y la de púgil, se ha interpretado que el punto en común entre ambas tiene que ver con la subyugación de otro, con la supremacía ante alguien más débil: colectivo en la guerra, individual en la lucha. A este punto en común se le podría añadir la sensación de *fracaso*.

Según algunos postulados de Jameson, que también es posible encontrar en Deleuze, el capitalismo tardío ha generado un contexto ideológico, o un flujo de pensamiento generalizado, que guía la estructuración de las obras de arte desde la esquizofrenia, entendiendo a esta última como una *alegre intensidad* que surge desde el quiebre en la cadena de significantes y su posterior recolección como desechos no relacionados (53). En el caso de *Leñador* se podría decir que se intenta *fracasar a propósito* en la recolección de estas “ruinas continentales” como se puede leer en el subtítulo de la obra. Estas “ruinas” podrían considerarse como los fragmentos dispersados desde el quiebre de significantes que marca el inicio del posmodernismo, puestos en orden por una voz narrativa que, a pesar de tener conciencia de que este significa un ejercicio absurdo de antemano, lo intenta, con el fin de estructurar una figura de sentido desde el sinsentido.

Para situar las posibles hipótesis de este apartado es necesario explicar lo que entendemos por *posmodernismo* y su influencia en la emisión de los discursos artísticos y literarios.

Según Jameson, este período se destaca por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o las clases sociales): tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado en denominar posmodernismo (15)

Esta sensación de “crisis” que ha atravesado las últimas décadas ha influido directamente en la conformación de nuevas estéticas artísticas y literarias, desarrollando nuevas formas de producción cultural acorde a los tiempos y la situación del sujeto posmoderno. Según la formulación historicista identificada por Jameson, el sujeto que estuvo alguna vez centrado durante el período del capitalismo clásico y de la familia nuclear, se ha disuelto hoy en el mundo de la democracia organizativa (31). A este respecto, Jameson postula que el Posmodernismo se relaciona intrínsecamente con las direcciones que han tomado los medios de producción dentro del sistema capitalista. Dentro de estos esquemas, el período actual de producción artística se encuentra marcada por la *mengua de los afectos*, es decir, la falta de confianza en la discursividad histórica u objetividad. Tomando esto como punto de partida, es posible señalar que el sujeto posmoderno presentado en las obras de arte contemporáneas se encuentra *fragmentado*. Dicha fragmentación podría reflejarse en el tópico de la búsqueda de sentido que existe dentro de *Leñador*, sin mencionar el encuentro de diferentes subgéneros dentro del mismo texto.

Para complementar lo dicho anteriormente sobre el sujeto descentrado en la época del capitalismo tardío, cito a Betina Keizman, en su artículo titulado “Transmigraciones y

disolución del trabajo” (2018), citando a David Le Breton en *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine* (2015), quien plantea que la pulsión a la desaparición constituye un rasgo antropológico, y aun cuando no se lo atribuya a un comportamiento estrictamente moderno o reciente, su incremento actual derivaría de las altas exigencias de las sociedades contemporáneas y de la fluidez de las identidades, una cualidad de tránsito y desplazamiento que, en el capitalismo tardío, dota de nuevos impulsos a la lucha contra la “fatiga de ser” (164).

Dentro de este contexto, Jameson afirma que nos encontramos en un momento de la historia en que ciertas concepciones modernistas sobre el arte han llegado a su fin, por ejemplo, la noción del artista monádico¹¹, desde donde emerge la cultura:

No hay duda de que el fin del ego o la mónada burguesa implica el fin de las sicopatologías de ese mismo ego: es a esto lo que he llamado la mengua de los afectos (...) Pero ello implica el fin de muchas cosas más: el fin, por ejemplo, del estilo, el sentido de lo peculiar y lo personal; el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizado en el surgimiento de la primacía de la reproducción mecánica) (...) la expresión requiere de la categoría de la mónada individual, pero también nos pone a la vista el alto precio que hay que pagar por esa precondición, al dramatizar la infeliz paradoja de que cuando se erige la subjetividad individual en campo autosuficiente y en reino cerrado por derecho propio, también se está cortando al individuo de todo lo demás y condenándolo

¹¹ Mónada: En la filosofía de Leibniz (filósofo alemán, 1646-1716), ser simple e indivisible que constituye en sí una imagen esencial del universo.

a la soledad sin aire de la mónada, enterrada viva y condenada a una celda de la que no hay escapatoria. (32)

Es en el fragmento anterior donde se podría condensar el desplazamiento desde una forma de concebir la expresión artística hacia otra; desde la mónada burguesa modernista, hacia el sujeto descentrado posmoderno. En este contexto, se ha preparado el terreno fértil desde donde emergería una nueva forma de representación artística: el pastiche, es decir, la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta (37) como reemplazo de la parodia.

En el caso de *Leñador*, en su gesto de plantear entradas enciclopédicas como una forma de lectura distinta, adiegética, que es arcaica y novedosa al mismo tiempo, creo que es posible identificarla como un pastiche literario profundamente posmoderno en su construcción, mas no en su locución, puesto que no existe (o no se percibe) el afán experimental que proponen comúnmente las obras literarias nacionales posmodernas¹² en su lenguaje o en su pantomima, sino que transmite el sentimiento de época en la apertura hacia una nueva forma de concebir los textos obsoletos (almanaques, enciclopedias).

Los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de la una cultura que ya es global (Jameson 37)

Justamente, como señala la cita anterior, *Leñador* propone el conocimiento de ciertos objetos en su más absoluta materialidad a un lector posmoderno cuyo conocimiento es proporcional a la funcionalidad que esos objetos le otorguen, tal como se entienden las

¹² Nancy de Bruno Lloret (Cuneta, 2015), *Facsimil* de Alejandro Zambra (Hueders, 2014), por ejemplo.

relaciones del sujeto con el mundo material en la lógica del consumo inscripto en la época del capitalismo tardío.

El leñador aprende el trabajo, pero en una segunda instancia abandona progresivamente la productividad y su acción se parece, cada vez más, por eso mismo, a un no-trabajo. Esta condición se refuerza por la acción contemplativa que el personaje persigue y practica, finalmente la vía regia de su transformación, que constituye, en el contexto postcapitalista, una solapada expresión de resistencia a la producción y, por lo tanto, al trabajo en el interior de un sistema productivo. (Keizman, “Transmigraciones y desaparición” 164)

Leñador es, por lo tanto, un tipo de obra literaria que avanza a contrapelo de las formas de interpretación y representación artística que han sido posibles dentro de la lógica posmoderna y, para ello, ha recurrido a la ficción de un hombre en crisis (que bien podría representar al sujeto contemporáneo) ejecutando una actividad laboral distinta a la que se corresponde con su época.

Aunque *Leñador* inscribe este agotamiento en una saga individual, no deja de expresar una sensibilidad de época. Tal como señala Bauman, mientras la identificación trabajo-progreso en las sociedades industriales del XIX mantuvo un indisoluble nexo con la confianza en el presente y en el futuro, luego, en el punto de inflexión de un sistema postcapitalista, domina la incertidumbre laboral y vivencial de la modernidad líquida. Es decir que en esta vivencia de agotamiento personal, esta experiencia que por definición el libro postula como excepcional y única, reverbera una incertidumbre de alcances colectivos (Keizman, “Transmigraciones y desaparición” 164)

Talar árboles en un campamento de leñadores podría configurarse como el antónimo perfecto al trabajo de oficina o al trabajo de docencia. Posteriormente, salir del campamento y talar árboles por su cuenta, extrapola esa distancia con la vida en sociedad hacia su más lejano extremo: vivir en absoluta conexión con la naturaleza, descubrir que sus necesidades pueden ser cubiertas a través de su conocimiento sobre el entorno. Este conocimiento, a su vez, nos ha sido otorgado a través de las entradas descriptivas, como una forma de hacernos saber (o de hacernos sentir que sabemos) lo mismo que el personaje, y que, por lo tanto, al menos en apariencia, somos también parte de esa transformación. Este movimiento literario, en cuanto a texto (y con esto se llega por fin al título de la investigación) podría considerarse la manifestación de una paradoja¹³.

(...) Althusser apunta a una brecha, una grieta entre la experiencia existencial y el conocimiento científico: de aquí que la ideología asuma la función de inventar alguna forma de articular entre sí esas dos dimensiones distintas. Lo que querría agregar a esta “definición” un punto de vista historicista es que tal coordinación, la producción de ideologías vivas y actuantes, es diferente en las distintas situaciones históricas, pero, sobre todo, que puede haber situaciones históricas en las que ello resulte absolutamente imposible: esta parecería ser nuestra situación en la crisis actual. (Jameson 86)

Tomando en consideración la cita anterior, es posible analizar *Leñador* como el trabajo de la voz narrativa dentro de esa brecha entre conocimiento científico (descripción de

¹³ paradoja. F. 2. Hecho o dicho aparentemente contrario a la lógica. | 3. Ret. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción. P. ej., *Mira al avaro, en sus riquezas, pobre.* (RAE)

los elementos) y la experiencia existencial (voz protagonista). A pesar de esto, la *ideología* no logra manifestarse completamente sino hasta el final de la obra, cuando ambas voces (protagonista y objetiva) se funden a través de la narración de la tala de un árbol desde el comienzo hasta el final, sin interrupciones, con un tono apoteósico que se logra entrever en el cambio de aire abrupto de las páginas finales, dejando atrás el lenguaje sobrio y casi poético de la voz protagonista, y el lenguaje enciclopédico de las descripciones, para abrirle paso a una enumeración exhaustiva en estilo indirecto libre, que nos hace pensar en el advenimiento de la revelación final.

(...) vuelve a respirar y escucha cómo el interior del tronco pálido comienza a ceder bajo su propio peso, el duramen se quiebra y cruje, suena como la descarga de un centenar de fusiles, el fulcro se desintegra y la copa del árbol comienza a temblar y balancearse, el pino se aleja del leñador, el tronco cae hacia el oriente, la copa se mece y desciende, como si el árbol inclinara la cabeza, como si se despediera con una reverencia, se lleva el aire al tumbarse, el impacto es extrañamente mudo, se escucha en el pecho, en las cosas y en el bosque, el suelo se alza, las agujas secas se elevan, las aves toman vuelo, una ráfaga y calma.
(Wilson, *Leñador* 493)

A pesar de este trabajo narrativo, que pareciera conformarse como una estructuración bastante coherente, la ideología que *surge* desde una experiencia como *Leñador*, no se configura como una construcción de discursos nueva ni ecológica, sino como una no-ideología o como la aceptación de un fracaso monumental, algo parecido al arte del mosaico, o a las figuras que se forman más en la ausencia de material que dentro del material mismo.

La paradoja de enseñar lo imposible

Luego de haber analizado la novela en su forma más estructural posible, creo que es pertinente mencionar una de las aristas más significativas de *Leñador*, para así referirnos a ella en un nivel valorativo. Me refiero específicamente al hecho de que la novela sea presentada como una paradoja en cuanto al fenómeno de lectura.

Para darme a entender de manera óptima a este respecto, tal vez sea necesario mencionar, por última vez, la relación que existe entre esta novela y la filosofía de Ludwig Wittgenstein, y cómo esta relación contribuye favorablemente a la idea de que su construcción ha sido planteada como una forma de experimentar una salida a los problemas de ansiedad y pérdida del sentido propias de nuestro tiempo. Además de esto, además de liberarnos del problema del sinsentido, dándonos a entender que todos nuestros problemas humanos están ligados estrechamente a nuestros pensamientos, y que nuestros pensamientos están ligados estrechamente al lenguaje, y que el lenguaje no es más que una consecuencia del infinito e imparable devenir de la naturaleza; además de todo eso, nos construye una escalera hecha de lenguaje para rescatarnos del atolladero en que nos encontramos. Dentro de esta alegoría, la escalera es la “región descriptiva”, el atolladero es nuestra época, es decir, el capitalismo tardío; y lo que nos da la energía necesaria para subir esa escalera es la región narrativa: la promesa de una diégesis o la ilusión de una diégesis, porque solo con eso basta.

Sin ánimo de realizar un análisis filosófico del tema, ya que mi objeto de investigación se liga mucho más con los recursos literarios utilizados por el autor para realizar su novela, como también con los alcances estéticos que proyectan determinados recursos al ser relacionados con su época, se me ha hecho necesario investigar de manera autodidacta acerca de la filosofía de Wittgenstein, la cual conlleva un nivel de complejidad bastante alto en su nivel académico, pero a la que me he logrado acercar al menos en su esencia tras algunas

lecturas del *Tractatus*, como también a través del ensayo *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas* (2014).

La *paradoja* que yo he percibido al leer *Leñador* posee estrecha relación con la última imagen de Wittgenstein, aquella de *tirar la escalera después de haber subido*. Esta imagen, leyéndola en su profundidad, nos transmite cierta idea de sinsentido. ¿Qué significa el gesto de tirar la escalera? ¿Por qué no mantenerla en su sitio? La respuesta a esta pregunta se comprende solo si se ha entendido en profundidad lo que Wittgenstein quiso decir en el *Tractatus*. Aunque ya he desarrollado esta idea en capítulos anteriores, lo que más llama la atención de este gesto (tirar la escalera) es el hecho de que, para hacerlo, es necesario haber pasado por todas las proposiciones que el filósofo plantea acerca de lo que significa “el mundo” o lo que significa “la realidad”, que son, bajo su perspectiva, exactamente lo mismo, aunque parezcan cosas distintas.

§ 4.25 Si la proposición elemental es verdadera, el estado de cosas se da efectivamente; la proposición elemental es falsa, el estado de cosas no se da efectivamente.

§ 4.26 La especificación de todas las proposiciones elementales verdaderas describe el mundo completamente. El mundo queda completamente descrito por la especificación de todas las proposiciones elementales más la especificación de las que de ellas son verdaderas y de las que de ellas son falsas. (Wittgenstein 50)

En cuanto al movimiento performático que significa “tirar la escalera”, para mí resulta un tanto irónico el hecho de que, después del gran esfuerzo que significa subir la escalera que nos construyó Wittgenstein a lo largo de sus proposiciones, tengamos que arrojarla. Comprender todo eso ¿para qué? La respuesta solo podría encontrarla alguien que haya subido, pues se daría cuenta de que no hay, en realidad, necesidad de subir en primer lugar,

puesto que la pregunta por la existencia, ya de base, estaría mal planteada y constituiría un sinsentido. Sin embargo, para saber esto, para comprender *esto* en su totalidad, sería necesario leer, aprender e internalizar todo lo que ha dicho en su obra. La pregunta que aquí surge es: ¿qué es esto? ¿Qué es la vida? ¿Qué es la existencia? ¿Qué es Dios? ¿Qué es el vacío? Y la respuesta a esa pregunta sería, para consuelo de algunos (y aquí radica la función terapéutica del *Tractatus* frente a las posiciones existencialistas), que no es preciso responderlas, puesto que el lenguaje nunca será lo suficientemente abstracto, ya que su condición de lenguaje mismo es que sea creado bajo ciertas lógicas identificables a través de otras lógicas identificables, por lo que nunca, en la historia de la humanidad, obtendremos una respuesta a través de la filosofía ontológica —o espiritual, justamente— de lo que se ha intentado hacer cargo la filosofía continental o europea desde el racionalismo cartesiano hasta nuestra época.

En el caso de la novela, este movimiento es planteado en dos niveles discursivos que avanzan de manera paralela. El primero es el de la novela como objeto artístico, como constructo narrativo que corre por las dos vertientes ya mencionadas (narrativa y descriptiva), y el segundo es el de la experiencia performática de lectura inmersiva propuesta en forma de pastiche: almanaque agrícola/texto narrativo. Sin embargo, y aquí se manifiesta la paradoja, una vez que la voz narrativa ha descrito todo lo que le parecía posible describir dentro del entorno en que se desenvuelve, pierde, voluntariamente, y tras un largo esfuerzo, la necesidad de acercarse al mundo a través de las reflexiones epistémicas, haciendo nacer una nueva forma de relacionarse con el mundo.

Ahora que estoy solo, ya no hablo. Tampoco leo. El almanaque agrícola quedó atrás en el campamento, junto con los leñadores. La ausencia de ese lenguaje es agradable, me siento más presente. Ya no me esfuerzo tanto por descifrar, es

como si por fin entendiera que no hay cifras, que las cosas no se entienden, no en ese sentido, que simplemente son y que solamente al abandonar el cuestionamiento inane es posible pasar a formar parte de las cosas. (Wilson, *Leñador* 351)

En esta imagen, parece encarnarse la última imagen de Wittgenstein porque, al parecer, el leñador ha “subido la escalera”, no a través de la lectura del *Tractatus*, sino a través de lectura del almanaque agrícola, su vida en el campamento y la supuesta “escritura” de las entradas descriptivas. Digo “supuesta” porque en ningún momento de la obra se menciona que las entradas que nosotros leemos sean las que el leñador escribe; es más, en ningún momento se habla de un diario de vida, o de un registro físico en el que se plasmen tanto los elementos de la región descriptiva como las reflexiones de la región narrativa.

En síntesis, podríamos entender *Leñador* como una obra literaria que, en primer lugar, identifica al lenguaje y al pensamiento circular/epistémico/tautológico como el origen de las psicopatologías propias en la era del capitalismo tardío. En segundo lugar, propone una posible solución terapéutica a estas psicopatologías a través de un lenguaje expansivo y metódico. Esto podría considerarse una paradoja, ya que se utiliza al lenguaje, un elemento construido a partir de los mismos componentes de los pensamientos circulares, tautológicos y contradictorios contra los que lucha el protagonista, para, a su vez, arremeter contra ellos.

Posibilidades de interpretación discursiva

Como se ha desarrollado a lo largo de todas las páginas anteriores, existe una relación evidente entre la novela *Leñador* y los preceptos fundamentales de la filosofía de Wittgenstein: las ilusiones del lenguaje, la vacuidad del pensamiento metafísico y la manifestación de certezas a través de la experiencia.

Para finalizar esta investigación, sería pertinente establecer ciertos juicios valorativos respecto a una posible discursividad implícita en la novela. Me refiero, fundamentalmente, al “mensaje oculto” de *Leñador*; algo que ha sido definido de manera tangencial a lo largo de este trabajo, pero que podría interpretarse de diversas maneras, dependiendo del punto de vista con que se le mire. En estricto rigor, como ya ha sido definida, la saga individual de la novela consiste en la transformación de un sujeto en plena crisis existencial, quien ha logrado sobreponerse a través del trabajo físico y la reflexión profunda desarrollada en medio de la naturaleza.

En una primera instancia, esta transformación podría servir de base para cualquier novela, pero lo especial de *Leñador* radicaría justamente en la construcción paradójica de la obra, que por un lado nos dice que “el lenguaje no alcanza para definir al mundo”, y por el otro: “he aquí una montaña de información respecto al mundo construida en base al lenguaje”. Este movimiento, cuya naturaleza es profundamente irónica, se resuelve tomando en cuenta la arista “terapéutica” de la novela, es decir, toda esa gran cantidad de información que se le entrega al lector de manera enciclopédica, pero con un lenguaje ameno, bien trabajado y sin la tosquedad acostumbrada del lenguaje enciclopédico, ha logrado convertir en literatura aquello que comúnmente relegamos al plano de lo no-literario: la información. En este plano, cabría preguntarse: ¿cuál es la pretensión de un texto como este? Y la

respuesta, que podría venir del mismo autor, quien lo ha respondido en muchas entrevistas, tiene una justificación más que válida: es lo que el autor necesitaba hacer en ese momento.

El relato de la publicación de *Leñador* resulta interesante en algunos aspectos a los que me gustaría referirme en esta última parte. Por ejemplo, saber que Mike Wilson publicó esta novela después de haber publicado tres novelas que, según su percepción, lo llevaron a aburrirse de la “parodia” de sí mismo, es decir, de aquella necesidad escritural por relatar ficciones basadas en el *yo*. Es curioso pensar que este “cansancio”, “aburrimiento” o “agotamiento” que manifiesta Wilson de la literatura “paródica” (que también podríamos llamar autoficcional) se condice con el gran número de novelas y conjuntos de cuentos publicados por narradores chilenos entre los años noventa y dos mil diez, aproximadamente. Sin ánimo de desarrollar una línea de tiempo específica sobre este proceso, podría mencionar, a través de mis propias lecturas, que esta literatura, profundamente realista y autoficcional, ha sido denominada por algunos especialistas como *literatura de los hijos*, entendiéndola como aquellos relatos emitidos por autores que percibieron la violencia sistémica de los años ochenta siendo niños o adolescentes, recordando sus infancias, las historias que contaban sus padres, a la vez que reinterpretando o mezclando estas percepciones anteriores con la llegada de la cultura popular a los medios de comunicación: el cine, la música, los videojuegos y la vida urbana en general de los años noventa. Esta literatura, muy íntima, emotiva, irónica y posmoderna, llevada a cabo por grandes autores como Alejandro Zambra y Nona Fernández, seguidos, a su vez, por otros autores que ejecutaron más o menos las mismas técnicas para construir sus ficciones, configuran, tal vez, el panorama narrativo nacional contemporáneo. En este sentido, la narrativa de Wilson, específicamente la novela *Leñador*, publicada el año 2013, viene a plantear, dentro de este panorama, una forma de concebir el ejercicio literario de manera radicalmente distinta.

Para empezar, nos encontramos con una novela que evita hacer dos cosas que la narrativa chilena actual había estado haciendo: a) autoficción política y b) narrativa experimental. Como se ha dicho durante la introducción de este mismo trabajo, esta resistencia al realismo, o esta necesidad por abrirle nuevos espacios a la literatura nacional, llevó a algunos periodistas o escritores a emparentarlo con escritores como Francisco Ortega, Jorge Baradit y Álvaro Bisama, quienes también han decidido plasmar en sus obras otras posibilidades de ficción, como la ciencia ficción y la narrativa experimental. A este respecto, *Leñador* pareciera posicionarse a la vez dentro y fuera de la “experimentación” narrativa, y esto es algo que tanto el autor como la crítica han dejado muy claro. La pregunta que cabría hacerse aquí podría ser: a pesar de lo que la crítica especializada y el autor digan, ¿es *Leñador* una novela experimental? En una primera instancia, sería fácil responder que sí lo es, puesto que nos encontramos frente a una novela que de algún modo juega con aquello que, para algunos, resulta ser el sustento mismo del ejercicio narrativo; es decir, la diégesis, la historia, el desarrollo de un conflicto. Sin embargo, *Leñador*, reniega de aquello e intenta, a través de su construcción esquemática, lenta e introspectiva, salir en la búsqueda de “algo más”. Pero ¿qué es *eso* que la voz busca?

En el ámbito wittgensteniano, lo que busca esta novela sería plantear la existencia de certezas respecto al mundo, certezas enfrentadas a las ilusiones del lenguaje. Una certeza filosófica, por ejemplo, sería que las cosas *son*, que el mundo está ahí, al alcance de todos nosotros; que, en la lucidez de la indiferencia atemporal del territorio, las cosas prístinas emergen del fango, y lo demás es lo demás (Wilson, *Leñador* 465). Esta, para mí, es la idea más valiosa de la novela, y es tal vez la médula discursiva sobre la que se levanta una pequeña ficción narrativa muy leve que es, para este caso, accesoria. Una forma de interpretar esta posición discursiva respecto al mundo, y la que yo he tomado durante este tercer capítulo, es

que el autor ha construido una obra literaria que homologa el ejercicio psicológico del personaje principal con el ejercicio de lectura. Es decir, ha propuesto una “manera de leer” como forma de enfrentarse a las ilusiones del lenguaje emergidas dentro de la lógica del capitalismo tardío. En otras palabras, podríamos afirmar que *Leñador* es una novela “terapéutica”; que su función, aunque no sea manifiesta, es, ante todo, apelativa.

A pesar de haber comprobado el punto anterior, tal vez sería interesante enfrentar una contratesis a esta respuesta. Por ejemplo, plantear la pregunta: ¿es acaso el ejercicio que nos propone Mike Wilson una sofisticada forma de enajenación? ¿Es, tal vez, esta novela un “retiro espiritual” que funciona bien dentro del campo individual y terapéutico, pero que de alguna forma reniega de lo colectivo? En lo particular prefiero quedarme con la primera interpretación; es decir, con la construcción de *Leñador* como una obra literaria construida a partir de una crisis que busca sanar *una* herida (no todas). Con el término “herida” me refiero a las psicopatologías propias de la época actual: la depresión y la ansiedad, ambas emergidas desde el gigantesco atolladero que significa vivir una vida en base a las expectativas, cuyo asidero encuentra sustento en el exceso de lenguaje y de pensamiento propios de una realidad poblada de estímulos visuales, sensoriales y existenciales; pero que le quita terreno a las experiencias reales y a las certezas, por lo que se vive en un campo de ilusiones, con la mente y el corazón a la deriva. Por lo tanto, me parece más que acertada e importante la existencia de una novela como *Leñador* en las letras nacionales, a pesar de que exista cierta vertiente ideológica que emparente el “mensaje oculto” de la novela con una nueva forma de enajenación respecto a los problemas sociales.

La contradicción arraigada al hecho de que *Leñador* construya un edificio hecho de lenguaje para salir del lenguaje mismo me parece una contradicción desarrollada con un sustento ideológico bastante acertado e importante. Usualmente, solemos leer las

“contradicciones” como gestos anuladores del discurso. Es decir, se suele pensar que, porque el mensaje de una determinada obra artística muestra contradicciones en su contenido, este mensaje queda inmediatamente anulado. Contrario a esto, a mí me parece que lo que el autor nos está tratando de decir con la discursividad implícita de la obra, remarcada tanto en la construcción como en la metamorfosis cognitiva de su personaje, es que la búsqueda de *sentido* no puede desarrollarse con las mismas herramientas que nos hicieron perder el *sentido* en primer lugar. Por lo tanto, cualquier discursividad que se levante desde esa contradicción, corre el riesgo de caer en la charlatanería o en la metafísica, que para este caso serían lo mismo.

Creo, en todo caso, que existe un gran espacio para una crítica hacia la discursividad de la novela. Abandonarlo todo y comenzar de cero no es una posibilidad que todos podamos tomar, a pesar de que la mayoría de nosotros sintamos los problemas mentales y socioafectivos que genera la realidad en la que nos encontramos, hallamos la forma de resistirlo y de encontrar sosiego en la comunidad, mientras que el personaje de esta novela simplemente lo abandona todo y escapa. ¿Habrà tenido hijos, amigos, una familia que lo esté buscando? Al parecer no. Y si la tiene, no le interesa, puesto que al único personaje del pasado al que hace alusión es a un abuelo que recuerda de su infancia en Argentina y a nadie más. Esto puede no parecer un problema; sin embargo, deja muchas ventanas abiertas en el sentido narratológico de la construcción del sujeto actante, puesto que sus acciones son, casi en totalidad, de recuperación. Pero es una recuperación ¿para qué? ¿Existe una misión posterior a la estancia en el campamento de leñadores? ¿Hay un objetivo claro detrás de este escape terapéutico hacia tierras lejanas? Al parecer no lo hay. Lo único que el leñador busca es el sosiego, como si se tratara de purgar las emociones pasadas; no importa cuáles, el leñador quiere purgarlas todas. De ahí surge otra pregunta: ¿estamos leyendo el proceso de sanación

de una persona con intensos conflictos con la sociedad? ¿Es, acaso, el leñador una mala persona, un asesino, un ladrón, un violador? Si este fuera el caso, se comprendería el silencio del personaje en cuanto a su vida pasada. En ese sentido, la historia perdería todo el halo místico de la búsqueda de sí mismo en la naturaleza, para convertirse en una novela sobre la fuga de un delincuente con el que nosotros, lectores, nos familiarizamos hasta cierto punto, lo cual no estaría mal si esta premisa estuviera planteada desde el comienzo.

Como es posible observar, la novela deja muchos puntos ciegos a los que es imposible acercarse de una manera distinta a la suposición. Estos puntos ciegos permiten una multiplicidad de puntos de vista sobre la validez discursiva del “mensaje oculto” en *Leñador*, aunque la novela misma pareciera darnos a entender que todo aquello que un lector “diegético” se esforzase por encontrar, es justamente aquello que, dentro de los límites que demarca esta obra literaria, no interesan. Es, por decirlo en las mismas palabras utilizadas por Wittgenstein y Wilson, una ilusión del lenguaje, puesto que lo único que merece importancia es aquello que *es*; no todo el gran abanico de cosas que *podrían ser*, puesto que son estas mismas cosas las que generaron el problema en un primer lugar. Por lo tanto, esta no sería la historia de un hombre triste que pasa a ser feliz, sino la de un hombre triste que se dio cuenta de que la tristeza es una emoción más dentro del limitado campo de las emociones, y que las emociones son la reacción natural a un determinado estado de las cosas, y que las cosas no tienen nada que ver con las emociones que suscitan.

Leñador es, en síntesis, la historia de un hombre dándose cuenta de su insignificancia; pero que, en lugar de lamentarse, encuentra regocijo en aquella idea.

Cabe destacar que este regocijo sentido por el leñador ha pasado por varias etapas. Así lo vemos, por ejemplo, al principio acercándose como un aprendiz silencioso al trabajo de los demás leñadores del campamento, luego desenvolviéndose con algo más de confianza,

hasta ya no necesitar más de ellos ni del almanaque agrícola, puesto que ya ha obtenido todo lo necesario para desenvolverse de manera solitaria en medio de la naturaleza, haciendo caso solamente a su instinto y a sus deseos más honestos, representados por la indígena inuit y el sueño con la descendencia. Es entonces preciso afirmar que el aprendizaje más valioso del leñador no ha sido tanto la forma del hacha, ni la dendrocronología, ni los distintos tipos de ciénaga, ni el período de reproducción de los castores; el aprendizaje fundamental del leñador es que las cosas *son* a pesar de los *espejismos*, las cosas se mueven porque el mundo se abre a ello (Wilson, *Leñador* 460).

Es entonces válido afirmar que en *Leñador* existe tanto una propuesta literaria como una filosófica, y que esta propuesta filosófica plantea una forma de ver el mundo y de acercarse a él que no compatibiliza con los modelos de trabajo y consumo propios del capitalismo tardío. Es así como se entiende que el sujeto encuentre en el aprendizaje de este oficio arcaico una nueva forma de percibir las cosas a su alrededor. Bajo este mismo “carácter” frente al conocimiento, se esgrime la filosofía del primer Wittgenstein al finalizar el *Tractatus* cuando dice, por ejemplo: “Respecto a una respuesta que no puede expresarse, tampoco cabe expresar la pregunta. El enigma no existe. Si una pregunta puede siquiera formularse, también puede responderse” (§ 6.5). Ahora, ¿es esta una propuesta directa de transformación o cambio social? Claro que no. La novela, en este caso, se configuraría más bien como un punto de vista o una visión de mundo cuyas vertientes podemos encontrar desde la antigüedad hasta Wittgenstein, pasando tal vez por muchos otros pensadores y filósofos que no se han trabajado en esta investigación (pienso en Rousseau o Spinoza).

Siguiendo el ejercicio desarrollado por Ignacio Álvarez en su artículo mencionado en la introducción de esta tesis, en la cual emparenta un gran número de novelas chilenas con tres escuelas filosóficas fundacionales: los escépticos, estoicos y epicúreos, podría

agregársele la escuela de los “cínicos”, quienes enseñaban que la felicidad y la virtud se encontraban despreciando lo más posible a las instituciones a la vez que se planteaba un retorno hacia el “estado natural”. Bajo esta perspectiva, al igual que los cínicos, el leñador optaría por alejarse lo más posible de todo aquello que es ajeno a su propia jurisdicción; renegar de todo lo que no *es* aquí y ahora, algo similar a lo propuesto por ciertas corrientes de pensamiento orientales, como por ejemplo en el Bhagavad Gita: “Lo irreal nunca es; lo real nunca deja de ser. Esta verdad la han visto quienes realmente perciben lo verdadero” (§ 16).

Conclusiones

Durante mis años de lector acérrimo de narrativa chilena contemporánea, he sabido desde antes más o menos con qué tipo de obras me voy a encontrar cada vez que leo una novela recomendada por un amigo o por un crítico, mientras que a Mike Wilson llegué solo por la curiosidad. Primero conseguí *Ciencias ocultas* (2018), llamado solamente por su portada y tal vez por su contratapa, y ya en esa prosa, enigmática y avasalladora en la cantidad de símbolos, supe que me había encontrado con algo especial. Después leí *Némesis* (2020), última novela publicada por el autor. Al pasar por su historia y sus páginas: el puerto desequilibrado, un gigante caminando sobre el mar, un niño asesino, un conjunto de ratas mesiánicas y otro sinfín de imágenes, narradas por una voz sacrílega, me hicieron sentir que estaba frente a una voz sobresaliente dentro de las letras nacionales. Después leí *Leñador* (2013) y, como se ha visto, fue una novela que disfruté muchísimo, aunque tengo la impresión de que el gran regocijo que sentí al pasar por estas páginas tuvo que ver fundamentalmente con la pandemia de COVID-19 que hemos sufrido como país y como humanidad desde marzo del 2020 hasta la fecha. Esto tiene relación con la cuarentena a la que nos tuvimos que enfrentar durante los primeros meses. Ahora, dos años después, recuerdo esos meses de encierro como algo paradigmático. Debo decir que al principio lo disfruté, ya que agradecía muchísimo haberme liberado, al menos por un tiempo, del estrés que generaban las salas de clases. No obstante, después de un tiempo, comencé a sentir de verdad el gran desafío que significaba encontrarse replegado hacia uno mismo, sin la posibilidad de salir, confinado a las paredes de mi hogar, deseando, a veces, respirar el aire de un bosque o una playa, dándome cuenta, recién en ese momento, de la importancia física de relacionarse con la naturaleza, de mojarse los pies con el agua del mar, de caminar entre las lomas de un cerro o calentar las manos frente a una fogata nocturna. Fue entonces cuando

me acerqué a esta novela, la cual en un principio tendió a confundirme, puesto que no sabía muy bien para dónde iba, acostumbrado como estaba a la evolución de un personaje, al desarrollo de sus emociones, y a la interacción de ese personaje principal con otros personajes, dando vida a la acción, la emoción, la gracia y el placer intelectual que comúnmente me suscitan las novelas y los cuentos. Me sorprendió tanto la elección estructural del autor, la existencia de dos líneas discursivas que confluían de manera armónica en pos de un efecto estético complejo, que decidí utilizar esta novela como corpus esencial de mi tesis de magíster en literatura, puesto que me daba la impresión de que había demasiadas cosas por decir en cuanto a su desarrollo tanto literario como filosófico.

En primer lugar, quise referirme a la región descriptiva en su totalidad. Lo que más me interesaba en ese primer capítulo era responder a las preguntas: ¿cuál es la finalidad de este segmento o “región” de la novela? ¿Por qué es necesaria toda esta información sobre el entorno? ¿Para qué sirve y por qué funciona? Entonces, basándome en el clásico modelo del análisis estructural del relato planteado por Roland Barthes, aunque siempre de una manera tangencial, siguiendo más bien sus *principios* que sus métodos al pie de la letra, logré comprender aquellos segmentos descriptivos como lexías cuya función era otorgar momentos de *descanso* en la lectura entre las secciones narrativas. Luego me daría cuenta de que estas secciones, a las que Barthes se referiría como “catalíticas”, puesto que, al igual que en las combinaciones de elementos químicos, ácidos y bases. Por ejemplo, como un líquido catalizador serviría para retrasar o controlar la “reacción” química entre los dos compuestos, estas secciones servirían para distender las reflexiones del personaje principal a través de la lectura, entendiéndola como un ejercicio que cobra validez en sí mismo; es decir, la lectura no como una búsqueda de sentido en un texto narrativo, sino como el sentido mismo del texto: encontrar el placer intelectual en el *leer*. De esta forma se entiende que, mientras yo

leía esta novela, encuarentenado por el virus, con nostalgia por los espacios abiertos de la naturaleza, encontrara su validez en el sentido más profundo de la palabra. *Leñador*, como muy pocas novelas, me había entregado mucho más que una historia; me había entregado una experiencia, una instancia de descanso y contemplación que era guiada por un relato muy leve, encarnado en la región narrativa, en fragmentos breves y poéticos que funcionaban como recompensas hábilmente dosificadas entre cada sección descriptiva, lo que hacía que esta novela, que bien podría ser catalogada como aburrida, lenta o “fome” en el sentido diegético, no me lo pareciera en absoluto.

En una segunda instancia, quise internalizarme en la sección que llamé “región narrativa” de la obra. Para ello, seguí echando mano del análisis estructural del buen Barthes, aunque esta vez me apoyaría también en el clásico modelo del “viaje del héroe” desarrollado por Campbell hace muchos años; pero cuya estructura, maravillosa en su simpleza, sigue estando vigente para analizar el desarrollo o la búsqueda de un personaje que sale de su “zona de confort” para adentrarse en un mundo desconocido, en la búsqueda de nuevos dones, tal como, de alguna forma, comprendí que hacía el leñador. A través de este método y del “principio de pertinencia” planteado por Barthes, logré seleccionar lo que me parecieron las unidades o secuencias narrativas más dotadas de sentido de la novela. Fue durante este proceso en que logré darme cuenta de que el verdadero centro de la obra, o al menos el que me parecía de mayor relevancia, tenía que ver fundamentalmente con la transformación del personaje principal a través de los aprendizajes que adquiriría tras enfrentar las más diversas experiencias dentro del campamento de leñadores. En este momento logré darme cuenta de que, el decir que el protagonista “aprendió cosas”, como él mismo proclamaba en la primera página de la novela, no era una afirmación lo suficientemente acertada como para explicar el cambio que había sufrido en su interioridad durante su estancia en el campamento. Entonces

utilicé el concepto de “metamorfosis cognitiva” para referirme a este cambio, puesto que el protagonista no solo había adquirido conocimientos nuevos, sino que había reestructurado por completo los mecanismos lingüísticos, filosóficos y cognitivos con que adquiriría estos conocimientos; es decir, había cambiado su forma de pensar a lo largo de la obra, y lo más interesante de este cambio, en el ámbito literario, lo cual estaba debidamente justificado a través de las acciones más significativas de la novela: la contemplación de las hormigas, las dos muertes, la conversación con el leñador haitiano, la indígena inuit, etcétera.

Finalmente, quise referirme a esta novela en un nivel interpretativo, analizando la manera en que se configuraba como una obra “terapéutica” en su construcción, a la vez que reflexionaba en torno a su lugar dentro del posmodernismo. La pregunta que intenté resolver aquí fue: ¿es esta una novela posmoderna? Llegando a la conclusión de que sí recoge ciertas características del posmodernismo en cuanto a la recolección de otros formatos para su construcción, sumado, además, a que las emociones que se intentan resolver a través de la “terapia” que propone la inmersión en la lectura son justamente las identificadas como psicopatologías inherentes a la época actual del capitalismo tardío: el absurdo, la ansiedad, la desesperanza y la depresión, representadas a través del personaje principal al inicio de la novela como una sensación de asfixia, paranoia y estrés.

Respecto al personaje principal, exsoldado y exboxeador, siempre tuve la duda sobre su vida pasada. Creo que me hubiera gustado que, a lo largo de la novela, se hicieran más relatos significativos al respecto; aunque también entendí que esto iría en contra de los objetivos principales de la novela, como también de los fundamentos filosóficos y “wittegenstenianos” del discurso, en cuanto a la proposición que manifiesta “de lo que no se puede hablar, es mejor callar”. En este caso, creo que el leñador en realidad no podía hablar del pasado, y no quería hacerlo más. Tal vez, en su cabeza, ya lo había hecho un montón de

veces, por lo que ese silencio era traspasado también a nosotros, los lectores. También barajé la posibilidad de que la historia pasada de este personaje ya hubiera sido contada en otra novela, por lo que no me fue difícil encontrar su historia en *El púgil* (2008), publicada por el mismo autor, aunque nunca quise relacionar verídicamente estas dos historias, ya que pensé que, para el objetivo de mi tesis, no venía al caso. De todas formas, se lo pregunté directamente a Mike Wilson, junto con otras cosas, a través de un mail que él muy amablemente respondió:

(Preguntas enviadas el 30 de junio de 2022. Respuestas recibidas el 14 de julio de 2022)

Hola, querido Alex, espero que esté bien, acá van las respuestas:

1) ¿Qué emociones sentiste mientras escribías *Leñador*?

No lo tengo muy claro, quizá alivio, me permitía desconectarme de un mundo que se estaba volviendo cada vez más desechable, superficial y sin sentido. Para mí era ir a un lugar donde las cosas significaban.

2) ¿Qué te han parecido los reconocimientos, críticas o ideas que te han hecho llegar sobre la novela?

No lo pienso mucho. Me alegra que se lea y que tenga distintas lecturas, pero me cuesta entender las reacciones de otros en cuanto a lo que escribo, y está bien, creo que debería ser así. La experiencia de la lectura, como la escritura, es algo íntimo, no sé si realmente se pueda comunicar. Trato de no pensar en eso.

3) ¿Qué piensas sobre *Leñador* ahora, nueve años después de su publicación?

Creo que sigo pensando lo mismo que cuando lo escribí. Ese es el momento en que el libro existe para mí. Lo que viene después de escribir es otra cosa, poco tiene que ver con lo que pienso del libro. Sigue siendo un libro que me dio sentido en un periodo que lo necesitaba.

4) ¿Crees que exista un antes y un después tras la publicación de *Leñador* en cuanto a tu forma de entender la literatura o la escritura?

No. Creo que esa es una reacción externa por un giro percibido por la crítica, pero la escritura para mí siempre ha sido una forma de buscar sentido. Desde mi perspectiva cada libro que he escrito es cumple con ese propósito.

5) ¿El leñador es Roque Art de *El Púgil*?

Para mí lo es. Pero no soy quién para imponer esa lectura.

En síntesis, me siento muy conforme con el trabajo realizado. Creo, muy fervientemente, que la voz de Mike Wilson es una de las más significativas dentro del panorama de las letras nacionales. En un futuro, me gustaría seguir desarrollando trabajos en torno a sus otras novelas, puesto que, para mí, su forma de concebir la escritura, además de su cadencia y su perspectiva respecto a la representación literaria, me parecen, por lo bajo, fenomenales. Creo que el objetivo fundamental de esta investigación, junto con los objetivos específicos, se han cumplido en su totalidad.

Bibliografía

- Álvarez, Ignacio. “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos.” *Revista chilena de literatura*, no. 82, 2012, pp. 7-32. SCIELO, www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952012000200002.
- Areco, Macarena. “Cartografía de la narrativa chilena reciente”. *Revista chilena de literatura*, no. 92, 2016, pp. 293-302. SCIELO, www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952016000100016.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, 1973, pp. 9-43.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Paidós, 1993.
- Bauman. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bisama, Álvaro. “La espesura”, *Revista Qué Pasa*, vol. 2189, 21 Mar. 2013, pp. 110. QUEPASA, www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/libros/2013/03/247-11369-9-la-espesura.shtml/.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Contreras, Sandra. “Prácticas de la larga duración y la extensión. Aproximaciones a *Cuadernos de Lengua y Literatura* de Mario Ortiz y *Leñador* de Mike Wilson”. *El taco en la brea*, vol. 11, 2020, pp. 5–19.
- Eagleton, Terry. “Introducción. ¿Qué es literatura?”. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 11-28.
- Espinosa, Patricia. “Novela rara y tremenda”. *Las últimas noticias*, 7 Junio 2013.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 2000.

Jameson, Frederic. “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi, 1991.

Jara, Patricio. *La nueva literatura fantástica chilena. Freak power*. Revista *El sábado*, El Mercurio, 13 Dic. 2008.

"Instinto", def. N. 1. Diccionario de la lengua Española, 2022, dle.rae.es/instinto. Accedido el 27 Sept. 2022.

Keizman, Betina. “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana”. *Estudios avanzados*, vol. 16, 2011, pp. 6-15.

“Transmigraciones y desaparición del trabajo en dos novelas latinoamericanas recientes”. A *contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 16, no. 3, 2019, pp. 161-183.

Martínez Bonati, Felix. *Estructura de la Obra Literaria: (Una investigación del Lenguaje de Filosofía y Estética)*. Biblioteca Nacional de Chile: Obras Ilustradas, 1960.

Novalis. *Himnos a la noche – Enrique de Ofterdingen*. Orbis, 1982.

“Paradojo, ja”, def. N. 2 y 3. Diccionario de la lengua Española, 2022, dle.rae.es/paradojo#Rplrgi1. Accedido el 27 Sept. 2022.

Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Alianza, 2011.

“Mike Wilson: ‘Somos parte de una generación muy cínica’”. *Youtube*, subido por Ojo en Tinta, 1 Julio 2018, www.youtube.com/watch?v=NKdkYic32xI.

Wilson, Mike. *Leñador o las ruinas continentales*. Orjikh, 2013.

Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas. Orjikh, 2014.

Vargas, Joel. “Mike Wilson: ‘Leñador no es una novela sobre la naturaleza, sino sobre el lenguaje’”.

Entrevista por Joel Vargas. *Artezeta*, 21 Feb. 2017. Web. 2 Oct. 2022, artezeta.com.ar/mike-wilson-lenador-no-es-una-novela-sobre-la-naturaleza-sino-sobre-el-lenguaje/.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. Alianza, 2019.