

# I. ESTUDIOS

## “NUPCIAS”: SENTIDO Y FORMA EN SU CONTEXTO LITERARIO

*David Flores*  
University of Virginia

No puede caber duda que la publicación de *El entusiasmo* de Antonio Skármeta representa un momento de gran importancia para los críticos que quisieran situar las raíces del llamado *post-boom* latinoamericano. Si tuvo razón Jausse al postular que las grandes obras literarias, inauguradoras de movimientos y géneros, cobran viveza al romper los horizontes de expectativa de sus lectores, a este libro se le tiene que conceder, por lo menos, lo último. Con su aparición en 1967 el público chileno vislumbró personajes y temas que hasta entonces no habían figurado en el terreno literario de su país. Los jóvenes que poblaban los rumbos de esta colección vagamundos y enamorados, se parecían mucho más a los *beatniks* de Kerouak, que a los Buendía y los Dahlman de la literatura latinoamericana contemporánea.

Si bien el protagonista literario del *Boom* suele hundirse en un abrumador mundo de ambientes misteriosos y oscuros, regido por leyes a veces arbitrarias o incognoscibles, en los jóvenes skarmetaianos se ve algo completamente nuevo. Presenciamos aquí la manifestación de un verdadero fervor vital. Bianchi lo describe de esta manera:

Si algo llamó la atención [de los primeros lectores] en *El entusiasmo* fue la vitalidad de sus personajes. Vida, energía, impulso, entusiasmo, que los llevaba a asombrarse frente al mundo (24).

El mismo Skármeta ha dicho que los títulos de sus tres primeros libros: “tienen un poco de salvaje, de natural, de explosivo” (4 Verlichak). Por lo tanto observamos en estas obras la génesis de un nuevo mundo literario que al privilegiar las posibilidades del actuar, prevé el posibilismo ideológico que vendrá luego a ser característica esencial del *post-boom*.

Además, sumándose a este nuevo enfoque vitalista, es necesario tomar en cuenta la importancia, en estos cuentos, del aspecto sentimental. D.L. Shaw ha escrito que una de las características centrales de la novelística del *post-boom* es su re-descubrimiento del amor tras un casi total abandono por parte de la generación previa (1995 p. 14). Si le concedemos a este análisis la razón, y consideramos al *Boom* como un movimiento literario

que abarca unos 20 años de soledad (existencial y sentimental), es significativo que dos críticos de estirpe teórico tan distintos como lo son Shaw y Ariel Dorfman estén de acuerdo que entre los temas fundamentales de *El entusiasmo* figura prominentemente la superación de la otredad<sup>1</sup>. O sea, que en este primer libro de Skármeta sorprende también la frecuente y repetida presencia del genuino contacto emocional y comunicativo con un ser ajeno.

En este ensayo proponemos examinar sólo un cuento de la colección: "Nupcias". El mismo Shaw, uno de los críticos que más ha estudiado a Skármeta ha dicho con respecto a otro de sus relatos que aquél pertenece a la "prehistoria del *Boom*" (1987 p. 90). En las páginas que siguen nos plantearemos la cuestión de si el mismo calificativo describe también a "Nupcias" o si su técnica y temática lo sitúan más bien dentro de la tradición literaria del *Boom*.

Dado nuestro enfoque quizás sea necesario en este momento justificar el siguiente estudio librando al lector de posibles temores de que el ensayo represente apenas un vano proyecto de periodización cuyo contenido responda exclusivamente al quizás cuestionable gusto académico por categorizar. Si una justificación exhaustiva de la periodización literaria bien podría ser tema de todo un estudio por aparte, permítasenos simplemente observar que las innovaciones técnicas que permiten la demarcación de un nuevo período literario muy pocas veces representan simples cambios estéticos productos del inevitable fluir del tiempo y de los gustos literarios. Las innovaciones literarias casi siempre reflejan cambios de conciencia sociopolítica, existencial, y hasta epistemológica por parte de los nuevos autores, y los escritores del *post-boom* están perfectamente conscientes de los cambios estilísticos que están llevando a cabo. La novelística del *post-boom*, como toda literatura, representa hasta cierto punto un diálogo con la literatura que le precedió. Al examinar en esta conversación implícita el "vocabulario" que distingue a "Nupcias" de la cuentística del *Boom*, tanto como el "vocabulario" que comparte con aquella tradición, el lector podrá mejor entender la posición de Skármeta en el "debate" y así mejor comprender el significado del texto en sí.

Tomando estas consideraciones como punto de partida comenzamos con la observación que la superación de la otredad aparece como tema

<sup>1</sup>Escribe Dorfman: "Esa misma capacidad de bregar, esa irrupción de vitalidad y humor en medio del pantano, se repite en los demás cuentos. Una y otra vez los personajes logran cruzar a fuerza de ñeque las barreras que separan a los seres humanos, el idioma, la rivalidad, la desconfianza, el miedo, la competencia" (157).

Para Shaw: "This is what makes Skármeta's first collection of shorts stories so refreshing. In all the tales except 'mira donde va el lobo' we see the overcoming of *otredad*" (51).

central del relato, siendo éste un cuento que narra el intento por parte del joven protagonista de establecer relaciones amorosas con una muchacha a bordo de un tren subterráneo en Nueva York. Esta temática amorosa, que el cuento comparte con la colección en su conjunto, parece situar firmemente a nuestro relato dentro de las corrientes literarias del *post-boom*. Pero una repentina, inesperada y perturbante inversión al final recuerda más bien las técnicas de *mise en abîme* tan frecuentes en los relatos de cuentistas como Borges y Cortázar. Esta curiosa yuxtaposición de técnica *Boom*, y temática *post-boom* presenta dificultades no sólo de orden taxonómico, sino además a nivel interpretativo. En las siguientes páginas pretendemos aclarar la relación entre estos dos niveles. Y por lo pronto comenzaremos esta tarea prestando atención al nivel estructural.

## I ESTRUCTURA

Ahora bien, en cuanto al argumento en sus aspectos más amplios, Skármeta, en una entrevista concedida a la revista *Parapara* lo resumió de la siguiente manera:

...escribí otro cuento que se llama “Nupcias”, también incluido en *El entusiasmo*, que es la historia de un muchacho que va en un tren subterráneo de Nueva York, no entiende el idioma, no sabe cómo comunicarse, ve una chica, se enamora perdidamente de la chica a primera vista y lo único que se le ocurre es robarle el zapato. Y se queda con el zapato en la mano sin saber qué decirle. El cuento es lo que el muchacho piensa hasta que la muchacha se baja del vagón (35).

Pero lo que este resumen no deja claro es que la mayor parte de las interacciones que presenciamos entre el muchacho y la joven son meramente ilusorias. El narrador obra de manera que el lector se pierde, sin darse cuenta, dentro de una fantasía del protagonista. La ilusión se lleva a cabo, en parte, gracias a una sutil y sofisticada manipulación del elemento temporal en todos sus aspectos.

Desde el segundo párrafo, por ejemplo, es evidente que una lectura de lo que se relata toma tanto tiempo como debiera transcurrir la situación relatada —unos quince o veinte minutos—. Es ésta una técnica que el narratólogo Seymour Chatman denomina “scene”, y Skármeta la puede emplear en parte gracias a que el suceso que se relata es realmente poco más que una corta anécdota. Además, como observamos, la narración está densamente poblada de diálogo. Consideremos, por ejemplo, el segundo párrafo de la historia:

—Devuélvame el zapato —dijo en voz baja.

El joven le concedió una veloz ojeada, frunció el entrecejo, abrió las

piernas para conservar la estabilidad, y muy circunspecto volvió a su lectura.

—Por favor, dijo la muchacha un poco más fuerte, tenga la bondad de devolverme el zapato (137).

Esta sección es representativa del texto en su totalidad hasta el último párrafo, tanto por su alta concentración de diálogo como por el carácter algo deshidratado de los pasajes descriptivos. Percibimos sobre todo una gran economía lingüística, pues hay una total ausencia de descripciones que pudieran distraer al lector del natural fluir del relato. Tanto el entrecejo del muchacho, como sus piernas se mencionan sin añadirles adjetivos. Lo que le interesa aquí a Skármeta es relatar brevemente la circunstancia y el hecho de los actos y no merodear en su carácter. En cuanto al adjetivo que sí aparece, “veloz”, éste sirve tanto para describir los actos del partícipe como para establecer el ritmo algo ligero de la situación relatada.

La narración continúa de esta manera por varias páginas alterada solamente por una apertura de focalización que permite observar momentos de monólogo interior proveniente del joven. Pero los pensamientos del protagonista no representan reflexiones intelectualizadas sobre su entorno sino más bien reacciones inmediatas a la situación presente. Lejos de quebrantar el ritmo de la narración, los monólogos interiores más bien se adecuan al fluir temporal ya establecido.

En cuanto a la muchacha, el ojo narrativo nunca entra en su mente, lo cual, tomando en cuenta el acceso que tenemos los lectores a los pensamientos del joven, asegura que nos identificaremos sólo con el muchacho. Este hecho será de suprema importancia en cuanto examinemos el aspecto temático del relato, ya que colabora para enfatizar la soledad de nuestro protagonista y su sentimiento de alienación existencial. Pero además, en un nivel puramente estructural, la omniscencia limitada ayuda a establecer una cronología única en cuanto que la narrativa se limita a presentarnos un solo tiempo psicológico.

La aparente simultaneidad entre el tiempo narrativo y el tiempo de lo narrado se mantiene a lo largo de la historia hasta que en las últimas páginas se empieza a efectuar un cambio. En un momento dado, el joven, temeroso de que sus jugadas amorosas no vayan a dar resultado, empieza a sacudir a la muchacha y desata con un largo soliloquio que altera el ambiente temporal del relato:

—No me mires así pensando que estoy loco —le dijo—. Antes de que pienses cualquier cosa de mí, déjame que te lleve a mi pieza. Que los ángeles permitan que te tenga un año conmigo, y después piensa lo que quieras, y destrúyeme y búrlate y acuéstate con otro en mi cama si te fallo, pero dame la chance de deslumbrarte... (142).

La tensión dramática, que hasta ahora ha ido incrementando gradualmente, se acelera marcadamente. Y esta aceleración se ve acompañada por una apertura notable del marco temporal. Hasta este momento, las prolepsis han avanzado el marco narrativo un máximo 24 horas: “...te bautizaré con los mejores nombres cuando nos duchemos en el baño rosado del hotel mañana por la mañana...” (141). Pero ahora, movido por su desesperación, el joven protagonista nos ha proyectado hacia el futuro por lo menos un año.

Cuando la muchacha por fin se rinde a los avances amorosos notamos otro cambio, aún más radical tanto en el tiempo y ritmo de la narración como en la función y la importancia de la voz narrativa. La tensión dramática, que hasta ahora iba incrementando de manera algo frenética, llega a su cima, punto en que se mantendrá algún tiempo. El párrafo, es importante añadir, comprende casi dos páginas, mientras que se compone de una sola oración. Esta estructura facilita el que la voz narrativa cobre una calidad eufórica y un tono francamente delirante. Pero además, la narración sufre un segundo cambio de focalización. El narrador, que hasta ahora se ha limitado casi exclusivamente al estilo directo —los pensamientos del joven aparecen siempre entre corchetes— ahora se valdrá casi exclusivamente de un estilo indirecto libre que a la vez bordea en *fluir de conciencia*: “Y si su boca hablara, diría casa, diría amante, diría una carcajada de cuando en cuando, y el olor de tu pelo y tu cuerpo” (143).

La total falta de distancia irónica entre el narrador y protagonista acompañada por la disolución de normas de lógica sintáctica, evidentes en la cita previa, establece un ambiente de inmediatez que ayuda a disolver la distinción entre narrador, personaje y lector. En cuanto al aspecto temporal, es ahora imposible determinar del todo la relación entre el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado, puesto que al sumergirnos en los pensamientos del joven, existimos en un mundo regido por un tiempo meramente psicológico. Atestiguamos además, una expansión aún más radical del marco temporal:

...diría desayuno decente a las siete de la mañana, diría una carcajada de cuando en cuando, y el olor de tu pelo y tu cuerpo, olor de tu cuerpo en cuyas entrañas finalizaba la ruta donde nacía el ámbito en que su sueño de muchacho chileno reposaría quedo después de haberse gastado y desintegrado en las tabernas de Nueva York... (143).

El párrafo reproduce la apertura cronológica que a lo largo de la narración hemos venido atestiguando y la extiende. Primero, vislumbramos el desayuno del día siguiente, luego presenciamos futuros años de vida conyugal representados por la “carcajada de cuando en cuando” y, final-

mente, Skármeta hace alusión implícita a la muerte al afirmar que el joven imagina haber llegado al final de su “ruta” en las entrañas de esta mujer.

La frase “en cuyas entrañas finalizaba la ruta” es aún más significativa, ya que el empleo de la palabra “entrañas”, sin duda referencia explícita al aparato genital de la amada, también recuerda implícitamente la seguridad del útero materno. Por lo tanto estas palabras apuntan simultáneamente al comienzo de su vida y al final. Y en efecto, Skármeta subraya el carácter binomio de la frase, ya que inmediatamente después de informarnos que “finalizaba su ruta” el texto hará mención del sueño del joven “muchacho chileno” o sea que el narrador se posa sobre el comienzo de esa ruta.

Esta frase viene a ser muy significativa dentro de la lógica interna de este último párrafo. Ya hemos visto que su polisemia le da un carácter de Janus. La palabra “entrañas” apunta hacia el pasado y hacia el futuro. De la misma manera la oración sirve de eje sobre el que gira la perspectiva de la voz narrativa. Desde ahora en adelante la narración sufre un cambio, ya que se dedicará casi exclusivamente a describir el pasado:

...las tabernas de Nueva York limpiando los restos de comida sobre las mesas... trabajando por unos centavos con que comprar el derecho de matar cucarachas en la piezucha del hotel... y contemplarse los pies hinchados... sin tener a alguien a quien comprarle un disco de Lucho Gatica... (144).

Notamos, también, un cambio de tono. Si antes la narración poseía un carácter de exaltada euforia, ahora la voz narrativa vendrá a cargarse de amargura y las descripciones se vuelven casi todas irónicas. La palabra “entrañas” por lo tanto, viene precedida por un ascenso de optimismo y se verá seguida de un descenso al pesimismo. Esta decadencia continúa por casi toda una página, hasta que el lector se topa con la frase:

“y ahora estaba allí, envalentonado por dos cervezas” (144).

Con esta afirmación la narración sufre un cambio final, y tajante. Al toparnos con la frase experimentamos una sacudida temporal abrupta, pues no sólo nos encontramos repentinamente devueltos al presente después de haber ido rondando rumbos biográficos futuros y pasados, sino que la voz narrativa emplea por primera vez una preposición de tiempo: “ahora”. El *mise en abîme* final seguirá presto:

...y él, el muchacho con el zapato en la mano derecha tras su espalda, oyó otra vez a la joven pedirle su calzado, y mientras simulaba leer un cartón comercial... (145).

La frase obliga a que el lector enmiende su interpretación de todo lo que

hasta ahora ha visto en el texto. Si bien hasta estos momentos el tiempo de la narración ha aparentado proceder, en gran medida, conforme a las normas literarias que Chatman denomina “scene”, ahora nos damos cuenta que todo lo que hemos leído —desde el momento en que la joven por primera vez pide que el muchacho le devuelva el zapato, hasta esta frase, en que se lo pide por segunda vez— ha sido una alucinación. Ya que el muchacho se encuentra en exactamente la misma posición en que estaba cuando comenzó la historia, y puesto que sería algo improbable que la muchacha demorara quince minutos en pedirle dos veces su zapato, podemos suponer que, como ocurre frecuentemente con los sueños, esta larga fantasía ha durado en realidad sólo breves instantes. Por lo tanto, el lector se da cuenta que ha sido víctima de un embuste, y la aparente identidad entre tiempo narrativo y tiempo de lo narrado ha sido una mera ilusión. El hecho es que el narrador ha procedido mucho más lento que los hechos narrados empleando una técnica que Chatman ha denominado “stretch”.

## II

### “NUPCIAS” Y EL *BOOM*

Ahora bien, en *Story and Discourse*, donde Chatman define y elabora los términos “scene” y “stretch” el autor alude también al hecho de que Gerard Genette, cuyo pensamiento forma la base teórica de su procedimiento crítico, apenas parece haber contado con la posibilidad de la técnica “stretch” en literatura (68). Esto se debe, sin duda, a que es un procedimiento poco usual. Chatman menciona como ejemplo el “Occurrence at Owl Creek Bridge” de Ambrose Bierce en que un soldado, ahorcado en un puente, imagina el re-encuentro con su mujer tras un escape largo y arduo. Es una fantasía que transcurre durante los escasos segundos entre su caída del puente, y el apretar de la horca al llegar éste al final de la cuerda. Dos ejemplos muy conocidos de la literatura hispana serían “El mago de Toledo” de Juan Manuel, historia que traza una larga pero imaginaria carrera eclesiástica mientras cuecen un par de perdices, y también “El Sur” de Borges.

Lo más interesante de estos ejemplos es que el empleo de la técnica “stretch” les confiere un aspecto algo “mágico” o fantástico y este hecho es importante en cuanto nos proponemos investigar la relación que guarda esta historia de Skármeta con sus precursores del *Boom*. No nos olvidemos, por ejemplo, que el cuento de Juan Manuel gustó tanto a Borges que éste produjo una adaptación con lenguaje modernizado. (1954).

La historia de Skármeta sorprende por la sutileza de detalles temporales con los que el narrador intensifica el efecto de la ruptura final. El universo literario de “Nupcias” parte de un punto temporal estrictamente

limitado y delimitado, que poco a poco se va expandiendo, que eventualmente crece hasta abarcar toda una vida, y en los últimos momentos del cuento se viene abajo y queda reducido a un mero instante. El escritor chileno se ha valido de técnicas y estructuras literarias bastante sofisticadas, reminiscentes de la narrativa fantástica del *Boom*. Este hecho lleva a sospechar que el relato es quizás algo más que simplemente el recuento de un momentáneo ensueño de un joven enamorado, pero a la vez, la importancia del aspecto sentimental no puede ser negada.

El interés skarmetaiano por los recursos “mágicos” de la literatura del *Boom* se ha hecho evidente también en cuentos posteriores. Véase, por ejemplo, “El ciclista del San Cristóbal”. Además, el autor lo ha comentado en algunas entrevistas. Pero aunque Skármeta ha afirmado ser aficionado a la literatura fantástica, éste tiende a la vez a nivelar una crítica al carácter autorreferente de esa clase de literatura:

Yo creo que nuestra generación, sin renunciar al maravilloso mundo conquistado por la literatura del *Boom* tiene que darle ahora un peso real, lo cual no significa, ojo, un peso realista. (Verlichak 4).

Esta preocupación por darle un “peso real” a la literatura fantástica se observa en nuestro autor, como en muchos otros miembros del *post-boom*, en un renovado interés por explorar la circunstancia social y material del individuo, en contradicción con la autorreflexión metafísica y literaria de un Borges. Podemos observar este hecho más claramente al contrastar “Nupcias” con un cuento como “El Sur” por ejemplo.

La comparación no es del todo arbitraria, ya que el cuento de Skármeta posee, sugestivamente, ciertos rasgos en común con el de Borges. Como ya hemos mencionado, la estructura de las dos narraciones es bastante similar. En el cuento de Skármeta nos encontramos con un joven quien se pierde brevemente en una fantasía aparentemente larga, pero que al volver en sí, resulta ser una experiencia de meros segundos. Igualmente, en “El Sur” —según una de las posibles interpretaciones— presenciamos la historia del bibliotecario Juan Dahlman quien tras sufrir un golpe es llevado a un hospital, donde aparentemente sana. Más tarde éste sufrirá una muerte heroica luchando con gauchos. Pero el lector agudo se da cuenta que esta última sección es posiblemente una mera fantasía, y que ella se lleva a cabo en la sala de operaciones de la que, en realidad, nunca salió con vida el protagonista.

Interesante es de notar, además, que en los dos cuentos la palabra escrita sirve como puente de cruce entre el mundo real y el de la ilusión. En el caso de “El Sur”, Dahlman distraído por un volumen de *Las mil y una noches* se golpea la cabeza contra una ventana. El protagonista skarmetaiano, por otra parte simula leer un anuncio comercial en el momen-

to en que entra en su fantasía. *Las mil y una noches*, vale la pena recordar, es un libro eminentemente literario, y autorreferente. Los relatos del que se compone vienen enmarcados por la historia de un rey, quien exige que sus esposas le entretengan por las noches contando cuentos. Dahlman es un tímido erudito quien desde hace mucho tiempo fantasea la muerte romántica y gloriosa de uno de sus antepasados argentinos. En cierto sentido Dahlman viene a ser absorbido por lecturas fantasiosas —lecturas que, es importante agregar, son además innegablemente cultas—. En cambio, en el caso del anuncio comercial de “Nupcias” queda muy claro que es un texto puramente banal y de ningún mérito literario. El anuncio comercial es sin duda el “género literario” extrarreferente por excelencia, ya que si el lector se deja absorber por el anuncio en sí, y no se interesa por el producto anunciado, el anuncio resulta un fracaso. Además no es de olvidarse que nuestro protagonista sólo simula su aparente interés por él. Sus verdaderas preocupaciones son mucho más inmediatas que las de Dahlman, son mucho más prácticas y asequibles. Quiere hacerle el amor a una muchacha que realmente está sentada al lado suyo.

La biografía personal de los dos protagonistas también revela diferencias interesantes de notar. Dahlman es un bibliotecario, miembro de la pequeña burguesía, educado y en cierto sentido un intelectual. El suyo ha sido un mundo de libros, sus sueños han sido literarios, su primera ilusión es la de morir una muerte de novela. El protagonista de “Nupcias”, por otro lado, ha sufrido una existencia proletaria. Se gana la vida limpiando mesas y vive su propia soledad en un piso de poca renta que sólo comparte con cucarachas.

Quizás el contraste más interesante aparece al examinar la manera en que ambos autores llevan a cabo el desenlace final. Pues si bien al final de “Nupcias”, tanto el lector como el protagonista están perfectamente conscientes de que las experiencias pasadas han sido meramente ilusorias, en “El Sur” todo es mucho más ambiguo. Ya desde los primeros párrafos el narrador ha ido insertando incertidumbres dentro de la historia. Cuando Dahlman se golpea la cabeza, piensa ver una criatura, pero no logra identificar si es murciélago o un pájaro. Las connotaciones nefastas de este primer animal en contraste con la imagen más positiva, y hasta divina, del otro apuntan a una ambigua bifurcación de las dos realidades. Más tarde, en la fonda, Dahlman cree confundir al cantinero con un empleado del hospital. Las últimas frases de la historia cuentan que Dahlman, al aceptar el duelo final:

Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su suerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlman empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura (204).

La ambigüedad es una constante en el mundo literario de Borges, y estas últimas frases de “El Sur”, a diferencia de lo que ocurre al final del resto del relato de Skármeta, no la resuelve. El escritor argentino propone dos posibilidades sin favorecer del todo a ninguna y es que para Borges, el cuentista paradigmático del *Boom*, la realidad es por naturaleza fundamentalmente incognoscible.

Skármeta, por su parte, rechaza toda cosmovisión escéptica de manera tan inequívoca que la realidad material invade hasta el mundo imaginario del ensueño. Cuando el protagonista le da su propio zapato a la muchacha, ésta lo toma, lo acaricia, y luego pasa su dedo por un agujero en la suela. Es un acto simbólico que se instala en ambos niveles de la historia —tanto en el mundo imaginario como en el real—. En un plano psicoanalítico el dedo que pasa por un agujero dentro de la fantasía amorosa pudiera ser un claro indicio de la deseada unión sexual. Pero interesa notar que el protagonista interpreta el signo de una manera completamente opuesta. Para el joven, ese agujero representa nada menos que una intromisión inoportuna del mundo material —de la realidad económica— en su fantasía:

“Ya está —se dijo—. Le pasé el zapato roto, mi puta suerte. Ahora estará pensando que soy un vago o un vendedor ambulante, mi puta suerte” (142).

El dedo que pasa por el hoyo indica analógicamente que la fantasía no puede ser una verdadera barrera contra la realidad económica. Si bien en Borges la realidad cotidiana tiende a esfumarse entre las páginas de sus fantasiosos relatos, en “Nupcias” la realidad material se muestra ominopresente e inescapable.

### III TEMÁTICA

Ya que hemos examinado algunos de los rasgos que relacionan y separan a nuestra historia de la narrativa del *Boom*, la cuestión que sigue por resolver, lógicamente, es la de por qué Skármeta decide escribir un cuento que emplea recursos narrativos propios del género fantástico para apoyar a una historia que a la vez niega la posibilidad del escaparse del mundo material y económico. Esta es una pregunta que realmente tiene relevancia para con todas aquellas narrativas del *post-boom*, cuales, como por ejemplo, *La casa de los espíritus* de Allende, exhiben un compromiso ideológico explícito sin alejarse del todo del género fantástico.

En el caso de “Nupcias” de Skármeta, la respuesta a nuestra querella se hace más aparente al examinar la manera en que al autor delimita el ambiente fantástico de su narración. El universo literario de este cuento está compuesto por tres dimensiones: la dimensión de la existencia material, la dimensión sentimental, y la dimensión fantástica. En esto el relato no difiere mucho de la novela de Allende. Pero lo que realmente interesa aquí es que, si bien hemos afirmado que existe aquí una dimensión fantástica, igualmente pudiéramos haberla nombrado la dimensión *lingüística*. Skármeta, como tantos de sus contemporáneos en el campo de la lingüística influenciados por las teorías de Saussure, parece querer modificar la vieja dualidad cartesiana entre materia y espíritu, añadiéndole un tercer término que es el lenguaje.

Si esta hipótesis suena quizás un poco desafortunada, basta para comprobarlo considerar la obsesión lingüística que se observa, años más tarde, en *Ardiente paciencia*, una obra ya de su madurez. La atención que se le presta al lenguaje como entidad concreta va más allá de una mera examinación de la dimensión estética del hablar poético. Ejemplos de esto son varios pasajes en que se hace un intento de explicarle al cartero el concepto de la arbitrariedad del signo lingüístico. Recordemos, por ejemplo, aquel momento en que Mario se queja de que un concepto tan simple como la metáfora tenga un nombre tan complicado. Neruda responde que esto se debe a que:

...los nombres no tienen nada que ver con la simplicidad o la complejidad de las cosas. Según tu teoría una cosa chica que vuela no debería tener un nombre tan largo como *mariposa*. Piensa que *elefante* tiene la misma cantidad de letras que *mariposa* (22).

Más adelante, cuando Mario recibe una carta del poeta, éste se queja de la velocidad con la que lo empieza a leer su suegra. Y ante las protestas de doña Rosa, de que “La velocidad es independiente de lo que significan las cosas” (86) Mario da la contraria, respondiendo que “¡Ah, no señora! Usted lee demasiado rápido... Las palabras hay que saborearlas” (87).

Y es que para el amante skarmetaiano las palabras no son meros signos, comprenden algo más, son un universo por aparte, y en esto se aproximan a la hechicería. Las palabras son un puente mediante el cual se puede abarcar la distancia existencial que separa dos almas y, por lo tanto, el lenguaje es la substancia que permite unir el mundo espiritual con el material. El hecho de que la amada de “Nupcias” como en muchos otros cuentos suyos sea angloparlante no es un puro accidente geográfico. El lenguaje es mágico, sí, pero aprender a hechizar no es fácil. Esto lo comprende Mario, quien se valdrá de un libro de hechizos ya hechos, escrito por Pablo Neruda. Esto lo supo bien el mismo Skármeta, quien en

entrevistas cuenta que, de niño, intentaba seducir niñas recitándoles poesía. (Ruffinelli 68). Esto lo sabe el protagonista de "Nupcias" cuando, al verse enamorado de una muchacha americana a quien no conoce suplica:

No me abandones, angelito de mierda. Deja que el inglés me brote, se me derrame con gracia entre los dientes, que coja el ritmo de los sonetos de Shakespeare... que no me patee el rostro con este pedazo de sol que tengo entre mis manos (139).

Notamos aquí además una referencia poética en cuanto que el protagonista describe el pie de la muchacha como un "pedazo de sol". Es una metáfora que contrasta marcadamente con las descripciones deshidratadas del narrador que señalamos en otra sección de este estudio. El lenguaje cobra su dimensión mágica sólo en boca del enamorado.

En "Nupcias" veremos que este aspecto mágico del lenguaje, y la distancia que separa a los protagonistas se desarrollan dentro de una metáfora teológica. La división entre la mujer y el hombre es la misma división que existe entre el cielo y el infierno, y el lenguaje que ha de abordar los dos ámbitos, es la oración.

La primera frase del cuento deja bien claro que nuestro protagonista se encuentra entre las tinieblas. "Hacía mucho calor en el tren subterráneo" (137). El hecho de que el joven se encuentre sudando bajo el único ventilador que funciona, y que el narrador no haga mención de incomodidad alguna por parte de la muchacha ya en sí es una indicación de que, en cierto sentido, ambos habitan mundos distintos. Pero tendrán que transcurrir cinco páginas antes de que se confirme más explícitamente lo que aquella circunstancia sugería. Respondiendo a una pregunta del Joven, la muchacha le dice: "No me interesa saber qué más piensa. Como usted anda con sus dos zapatos y no se va a resfriar, se aprovecha para burlarse" (141). La frase es de un carácter un poco ambiguo. Se puede entender como un comentario sin sentido por parte de una muchacha aún atónita por el robo de su zapato en manos de un extraño, o se puede entender como un comentario burlón de una joven que se está dejando seducir. Pero queda claro que independientemente de su sentido literal, en un plano figurado, la frase sitúa a la joven en una región frígida, distinta del ámbito infernal en que se encuentra el muchacho.

La metáfora religiosa que refunde el ambiente lingüístico de la obra se hace clara en tan numerosas instancias que es difícil pasarlas por alto. Ya hemos visto cómo el joven apela a su "angelito de mierda". La primera referencia al Ser supremo ocurre en la segunda página cuando exclama: "Dios me asista... ¿Cómo es posible que la ame con tantas ansias? (138). Más tarde afirma: "Dios me asista... He de saber su nombre" (139),

oración que enfatiza la importancia de establecer una comunicación. La primera referencia explícita a la oración ocurre, apropiadamente, después del comentario de la muchacha acerca del peligro de resfriarse. El protagonista responde: "Comprendo —le rezó" (142). Hasta los coloquialismos provienen del vocabulario eclesiástico: "Pilato, Pilato, que no suba ningún cristiano o me tiraré al Hudson" (140). Y no se puede pasar por alto el clímax de la narración, cuando la muchacha por fin se rinde a sus avances amorosos se expresa con una metáfora religiosa: "Y entonces, como si un montón de ángeles benevolentes hubiesen oído la oración..." (143).

Todos los momentos significativos de la historia vienen acompañados por símbolos religiosos. El retorno al tiempo presente, que se lleva a cabo al final del párrafo último, no es excepción, y una examinación de esta frase además, permite explicar la relación que guarda la estructura de esta historia y su temática. Al salir del mundo ilusorio y fantasioso por el que se ha dejado llevar, el joven se encuentra de nuevo en: "el tren subterráneo, el tren gusano, el tren templo, el tren muerte, el tren holocausto..." (144). Las múltiples descripciones del tren recuerdan algo los cuatro niveles interpretativos de la hermenéutica medieval, pero lo que interesa en particular son las descripciones "templo" y "holocausto", imágenes que sugieren que lo pasado ha sido, más que una mera fantasía, una revelación mística. Como el misterioso autor del Apocalipsis, nuestro protagonista se ha salido momentáneamente del tiempo y ahí, dentro de este ámbito puramente lingüístico, se le ha otorgado una visión de una época futura.

En últimas instancias, por lo tanto, el cuento "Nupcias" no es escéptico ni mucho menos nihilista, sino más bien, escatológico. El relato de Skármeta no propone un cuestionamiento de las bases de la realidad, sino por el contrario, nos propone una praxis. Juan Dahlmann aparece en los últimos momentos del "Sur" empuñando un cuchillo y avanzando hacia un destino que el lector ya ha previsto como inevitable. Borges se aparta de la técnica tradicional de la novela de aventuras que captura el interés del lector alargando la tensión dramática hasta los últimos momentos de la pelea. Pues es la cuestión metafísica que verdaderamente le interesa al escritor argentino.

"Nupcias", por otro lado, no existe dentro de un mundo borgesiano en que las ambigüedades epistemológicas apuntan a problemas más profundos de orden ontológico, sino que el relato más bien recuerda un "La vida es sueño" donde la realidad o la falsedad del mundo soñado es menos importante que el mensaje ético de la visión. El universo fantástico de la literatura del *Boom* ha quedado reducido a unos confines puramente lingüísticos, se ha reducido a un ensueño y a la presentación metafórici-

ca del lenguaje amoroso como conjuro místico. Al finalizar nuestra historia nos encontramos al joven protagonista, no ponderando la naturaleza de su visión, sino más bien tratando:

de torcer su español en un inglés tibio, profundo, que le permitiera entregarle uno de sus zapatos en señal de nupcias (145).

Desde una perspectiva escenográfica el joven de Skármeta que empuña un zapato de mujer parece una evocación paródica de Dahlman. Pero visto desde una perspectiva temática tiene más en común con Segismundo, pues como el ultrajado príncipe de Lope, para él la cuestión ontológica es irrelevante. Lo que importa es actuar para cobrar la salvación espiritual, o lo que es lo mismo en este caso, para enamorar a la muchacha.

#### IV CONCLUSIÓN

Tomando en consideración todo el análisis que se ha llevado a cabo en estas páginas, parece ahora más fácil responder a las preguntas que engendraron nuestro ensayo. No es necesario enumerar una serie de cualidades literarias a las que tiene que responder la novela del *Boom*, o la novela del *post-boom*, y luego considerar si "Nupcias" posee tal cual o la otra. La fecha de su publicación coincide quizás con los últimos años del *Boom*, pero por los comentarios que ha hecho Skármeta, y sus publicaciones posteriores, no cabe duda que éste maneja una de las plumas más representativas de la nueva literatura latinoamericana. En cuanto al cuento que hemos examinado, queda bastante claro que se observa en él una verdadera renovación temática frente a las preocupaciones de la vieja escuela. Si es que Skármeta está aquí aludiendo explícitamente al mundo literario de Borges, o si el autor chileno simplemente incorpora técnicas similares y hace que ellas respondan a sus propios fines, no puede haber duda que el análisis detallado de la historia nos revela un joven escritor que ya en 1967 se iba alejando conscientemente del escepticismo que caracteriza gran parte de la literatura de aquella época.

#### OBRAS CITADAS

- BIANCHI, SOLEDAD. "El entusiasmo: la carcajada abierta y la emoción de lo verdadero". *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Cáceres. Madrid: Literatura Americana Reunida, 1983. 23-27.
- BORGES, JORGE LUIS. "El brujo postergado". *Historia universal de la infamia*. Buenos aires: Emecé. 1954. 119-123.

- "El Sur". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956. 187-195.
- CHATMAN, SEYMOUR. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University press, 1978.
- DORFMAN, ARIEL. *Hacia la Liberación del Lector Latinoamericano*. Hanover: Ediciones Del Norte, 1984.
- RUFFINELLI, JORGE. Entrevista "Antonio Skármeta: La Embriaguez Vital". *Crítica en marcha: Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México: Premia, 1979. 132-145.
- SHAW, DONALD. *Antonio Skármeta and the Post Boom*. Hanover: Ediciones Del Norte, 1994.
- "La Cenicienta en San Francisco". *Revista de Estudios Hispánicos*. 21.2 (1987): 89-99.
- "The Post-Boom in Spanish American Fiction". *Studies in 20th Century Literature*. 19.1 (1995): 11-23.
- SKÁRMETA, ANTONIO. *Ardiente Paciencia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- "Nupcias" *El entusiasmo*. Santiago de Chile: Zig-Zag. 1967. 137-145.
- VERLICHAK, VICTORIA, "Del Entusiasmo a la Insurrección" *Uno más uno*. 7 marzo. 1982, sábado: 5. Entrevista "Foro: Mario Vargas Llosa, Antonio Skármeta, José Balza, Miguel Otero Silva". *Parapara*. 7 (1983) 34-41.

#### ABSTRACT

*La publicación, en 1967, de El entusiasmo, colección de cuentos de Antonio Skármeta, debe apreciarse como un momento de considerable importancia en el desarrollo de la literatura del Post-boom, pues el ambiente de vitalismo y juventud que pinta es un territorio poco explorado por la narrativa del Boom. En este artículo llevamos a cabo un estudio de "Nupcias", un relato de dicha obra. Nuestro análisis pretende demostrar que el cuento comprende una crítica de la novelística del Boom, y que a la vez propone una serie alterna de criterios estéticos e ideológicos muy parecidos a los que caracterizan a una importante vertiente de la actual narrativa latinoamericana, y de la cual Skármeta es uno de los más conocidos representantes.*

*The publication in 1967 of "El entusiasmo", a collection of short stories by Antonio Skarmeta, should be viewed as an event of particular significance in the development of Post-Boom literature. This article specifically studies "Nupcias", which belongs in that collection. The analysis we make intends to show that the story involves a criticism of Boom narrative, at the same time as it proposes an alternative series of ideological and aesthetic criteria quite similar to those characterizing an important tributary to present day Latin American fiction, of which Skarmeta is one of its best known representatives.*