

«MÁS ALLÁ DE LA BRUMA» EN LA NUEVA FICCIÓN DE LUIS AGUILAR MONSALVE

V. Daniel Rogers

La nueva colección de cuentos de Luis Aguilar Monsalve, *La otra cara del tiempo* (2001), establece cierta continuidad con sus obras anteriores. Jugando con el modo metaficcional, sus cuentos se aprovechan del lenguaje más cotidiano para proveer un vistazo a lo inefable. Difícil de ubicar en términos de género, sus textos demuestran toques tan distintos como la literatura sentimental, la tragedia, la sátira y la parodia. Uno de sus cuentos más complejos, «Más allá de la bruma», permite varias lecturas y el lector descuidado corre el riesgo de caer en las trampas sutiles de un narrador casi perverso.

Aunque Luis Aguilar Monsalve inició su carrera literaria en 1999 con la publicación de una antología de cuentos titulada *El umbral del silencio*, el verdadero comienzo de su vida como escritor ocurrió muchos años antes en la Universidad de California, Los Ángeles, durante un seminario graduado dirigido por Julio Cortázar en 1975. Tras haber recibido la tarea de analizar los cuentos del escritor argentino, Aguilar Monsalve respondió, no con un ensayo formal, sino con su propio cuento, escrito como respuesta. Al leerlo, Cortázar le dijo que su verdadero oficio era el de la creación literaria y lo desafió a seguir escribiendo.

Aguilar Monsalve terminó sus estudios en UCLA, y recibió su doctorado en diciembre de 1979. Comenzó su carrera como profesor allí y en California Lutheran College y luego se trasladó a Loyola Marymount University. En octubre de 1995 regresó a Ecuador, su país natal y aceptó el puesto de *chair* del departamento de literatura y relaciones internacionales de la Universidad San Francisco de Quito. No obstante su larga carrera como profesor, Aguilar Monsalve seguía escribiendo, puliendo sus cuentos y encontrando una voz narrativa propia.

Su primera colección de cuentos se agotó en 1999 y también la segunda, ahora va por su tercera edición ya en imprenta con la editorial Libresa. Su colección más reciente *La otra cara del tiempo* se está traduciendo al alemán y al inglés. Sus colegas le votaron miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, y, desde 2001, Aguilar Monsalve enseña en Wabash College como escritor en residencia y Lilly Fellow del Center of Inquiry in the Liberal Arts.

Su narrativa, difícil de ubicar en categorías tradicionales, se dedica a una exploración de lo inefable, lo incontable. Mientras muchos escritores ecuatorianos se han dedicado a la ficción histórica en años recientes (Alicia Yáñez y Jorge Velasco Mackenzie) o a una exploración de estados psicológicos personales y paisajes interiores (Gilda Holst y Liliana Miraglia), Aguilar Monsalve se atreve a buscar los límites de la percepción e indagar lo que está más allá de la bruma.

En su cuento «Más allá de la bruma», en *La otra cara del tiempo*, Aguilar Monsalve emplea un estilo y una voz narrativa que logran ubicar a los lectores en la extraña posición de confundir la realidad, no solamente con lo imaginado, sino con lo inimaginable. En un sentido, el cuento es tan tradicional como los de Poe o Maupassant, con su desarrollo que lo lleva al lector a un fin sorprendente, inesperado. Pero Aguilar Monsalve también encuentra modelos en escritores latinoamericanos como Quiroga y Cortázar, empleando una técnica narrativa que frustra una lectura fácil, efímera, negando la posibilidad de certeza y conformidad.

El cuento comienza con una historia cotidiana, casi banal, cuando un niño recibe la invitación de pasar unos días de vacaciones con la familia de su amigo. El joven Vasco, cuya familia es lo suficientemente tradicional como para pedir una invitación formal, escrita, antes de aprobar el viaje, acepta de buena gana y hace los preparativos debidos. El narrador del cuento, al principio por lo menos, se concentra en lo típico, localizando la acción y reportando la multitud de detalles de forma casi agotadora. Por ejemplo, en el andén del ferrocarril, inmediatamente antes de su partida, el narrador nos relata cada uno de los detalles de la escena:

Vasco se mostraba muy inquieto, no sabía qué hacer con la maleta de mano; el paletó le colgaba hasta cerca del tobillo, a veces lo cerraba o lo abría. La bufanda tejida se le caía al suelo repetidas veces, se la colocaba al cuello o la volvía a sostener en los dedos... (33)

Lo que el narrador logra en los primeros párrafos, casi sin que el lector se dé cuenta, es una posición de autoridad que se basa en las expectativas tradicionales.

Al leer tantos detalles, tan cuidadosamente reportados, el lector incauto se somete a la autoridad incontestada de un narrador que parece saber todo y contar todo de la forma más verosímil. Su posición extra-diegética, yuxtapuesta con su familiaridad íntima con los acontecimientos más banales de la diégesis establece una jerarquía narrativa que se remonta a un realismo decimonónico.

Es quizá por eso, por haber establecido su supuesta fiabilidad, que los cambios sutiles en los próximos párrafos del cuento provocan tanto desequilibrio:

El suelo del tren estaba resbaladizo y el niño no se percató de lo fatal del peligro, envuelto como estaba en una fuerza que se asomaba como algo irreductible a toda razón y a toda descripción en medio de una ligera brisa y una bruma espesa (34).

De repente, el narrador deja atrás los acontecimientos cotidianos y adopta un tono y vocabulario casi filosófico. Repitiendo un motivo que aparece a lo largo del cuento (y muchos otros en ambas colecciones), el narrador describe la bruma que ahora rodea al niño. También, y por primera vez, el narrador confiesa que algunos de los acontecimientos de la historia son «irreductible[s] a toda razón y a toda descripción» (34). Esta confesión es sorprendente después del estilo tan mimético de las primeras secciones y el contraste es chocante dado lo común y corriente de lo que ha pasado anteriormente en el cuento.

Lo que pasa entonces de veras contradice toda razón. Vasco, el chico protagonista, se sorprende al darse cuenta que todos los otros pasajeros del tren están vestidos de blanco y le observan con «severidad» (34). Cuando Vasco llega a su destino, el pueblo de Saratoma, no encuentra a Rodrigo, su amigo y anfitrión. Lleno de ansiedades, se esconde en un rincón de la estación del tren para leer y esperar. De repente, un hombre gigante lo sorprende, recogiendo e instalándolo en un coche tirado por un caballo. Durante el transcurso del viaje, a través de bosques abrumadores y paisajes extraños, su mundo se achica hasta que se siente totalmente solo y abandonado.

Curiosamente, el narrador, que antes reportaba imágenes concretas y colores vivos, deja de enfocar la *histoire* a través de los ojos de Vasco, se concentra en los sonidos que lo rodean y la sensación de frío que lo acoge:

La bruma iba haciéndose más pesada... sintió un frío penetrante. escuchó a la distancia el estruendo familiar de un choque, chapoteo de voces, y un distante run-rún de motores... palpó el susurro de unas hojas secas que se estremecían al caer al piso y el relincho de un caballo en peligro (35).

Los cambios en la narración son sutiles, pero importantes. El narrador extradiegético que comenzó el cuento tenía acceso al proceso mental de todos los personajes y se concentró en imágenes visuales, localizando la acción desde múltiples puntos de vista. Al final, todo se centra en el protagonista y el narrador presenta todo desde la perspectiva de Vasco que informa a través de lo que oye. Si cambiáramos todos los verbos de estos últimos párrafos a la primera persona, no sería difícil imaginar que Vasco mismo estuviera narrando. El cambio es del supuestamente objetivo a lo más subjetivo.

Estas alteraciones en la narración confunden las expectativas del lector tradicional: aquel que espera una estable y un punto de vista fijo. En este sentido, el cuento comienza de una forma más *readerly* y termina de una más *writerly*, para parafrasear a Roland Barthes. También demuestra un nivel de metafictionalidad. Robert Spires, en su libro *Beyond the Metafictional Mode*, indica que la metafiction abarca más que la simple auto-referencia. El texto literario que hace hincapié en su propia textualidad, en su propio estatus como literatura, es metafictional. A diferencia de la literatura mimética, la ficción que pretende vislumbrar un mundo verdadero con una correspondencia más o menos estrecha entre palabra y referente, la metafiction tiene como referencia el acto narrativo mismo. En vez de apuntar al lector hacia un mundo afuera del texto, la metafiction nos envuelve en el acto creativo.

En el caso de *Más allá de la bruma*, el momento metafictional corresponde con el fin chocante del cuento:

El gigante y la mucama lo colocaron en uno de los cuartos para huéspedes [hasta aquí no sabes si en la casa de su amigo Rodrigo, u otro lugar]. Nadie vino a verlo y comenzó a preocuparse. Trató de levantarse y no pudo, pero sí fue capaz de ver por la rendija de lo improbable, que afuera había más oscuridad y más niebla (36).

Si se depende del narrador, si se mantiene expectativas tradicionales, el final del cuento queda, como Vasco, envuelto en la bruma [o por lo menos así pensaban mis alumnos]. En otras palabras, si se espera un desenlace tradicional [como es de esperar, debido al comienzo del cuento], el relato niega tal satisfacción. Vasco nunca llega a Saratoma, nunca se sienta a leer en la estación de ferrocarril, nunca comienza el viaje a la casa de su amigo en el coche con el hombre gigante con diente de oro.

El cambio abrupto de tono y localización en el cuento, inmediatamente después de que sube al tren, señala el final de la *histoire* en el primer nivel diégético. El narrador provee una sola pista: «...el niño no se percató de lo fatal del peligro»: el suelo resbaloso. Todo lo que ocurre después son las alucinaciones del niño en los últimos momentos de su vida.

“Más allá de la bruma” es, estructuralmente hablando, algo parecido a los dibujos de Escher o la famosa botella de Klein donde el mundo se invierte «irreductible a toda razón». Como tal, el cuento puede tomarse como el manifiesto artístico de Aguilar Monsalve: un manifiesto que comprueba que el mundo concreto, la realidad supuestamente objetiva que nos rodea, es solo el comienzo y no el fin de la exploración artística. ✱

OBRAS CITADAS

- Aguilar Monsalve, Luis A. *El umbral del silencio*, segunda edición, Quito, Editorial Libresa, 1999.
- «Más allá de la bruma» en *La otra cara del tiempo*, Quito, Editorial Letramía, 2001.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode*, Lexington, University of Kentucky Press, 1984.