

# Sonambulismo y representación: la narrativa de Ana María Fagundo

HÉCTOR MARIO CAVALLARI

MILLS COLLEGE, ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Recibido: 26 de septiembre de 2015

Aceptado: 5 de noviembre de 2015

**Abstract:** This study focuses on specific stories in *La miriada de los sonámbulos* (*The multiplicity of sleepwalkers*) that have a deeply self-reflexive dimension, constitute a sort of Fagundo's *ars poetica*, and reveal the particular way the author uses of language and narrative discourse. Some of the concrete forms of "speaking without words" by means of which Fagundo examines the limits or "borders" of representation include the symptomatic use of language, the inscription of irreducible symbols, and the segmentation and redistribution of the signifying chain. From a woman's perspective, Fagundo implements a model of representation that supersedes the substantial dualism of male-centered, patriarchal thought. Through the analysis of Fagundo's process of writing it may be stated that her examination of the "borders" or limits of representation cause the emergence of the final and ineffable intuition of the mystery of otherness, at once full and inscrutable; a mystery that, as subjects existing in time and space, we are and are not.

**Keywords:** crisis; oblivion; otherness; representation; return of the repressed; Ana Maía Fagundo.

**Resumen:** Este estudio enfoca determinados relatos de *La miriada de los sonámbulos* que tienen una dimensión profundamente autorreflexiva, constituyen una especie de "arte poética" de Fagundo y revelan el modo particular de utilizar el lenguaje y el discurso narrativo de la autora. El uso sintomático del lenguaje, la inscripción de símbolos irreductibles y la segmentación y redistribución de la cadena narrativa signifiante, constituyen algunas de las formas concretas de ese "hablar sin palabras" mediante el cual Fagundo examina los límites o "bordes" de la representación. Desde las perspectivas de la mujer, la circularidad dialéctica del modelo de representación que Fagundo implementa supera el dualismo substancial del pensamiento patriarcal androcéntrico. A partir del análisis del proceso de la escritura fagundiana podemos afirmar que esos *bordes* de la representación hacen surgir la intuición final e inefable del misterio a la vez pleno e impenetrable de la otredad que, como sujetos existentes en el tiempo y en el espacio, somos y no somos.

**Palabras clave:** crisis; olvido; otredad; representación; retorno de lo reprimido; Ana María Fagundo.

Lo otro, lo que no se ve, lo que se esconde  
detrás de todo este aparatoso tumulto de realidades,  
en definitiva, es lo que da la clave final del asunto.

Ana María Fagundo, “El velorio”, *La miriada de los sonámbulos*.

El espíritu humano está expuesto  
a las más sorprendentes  
conminaciones. Se teme sin cesar  
a sí mismo.

Georges Bataille, *El erotismo*.

Al enfocar el tema de la representación en el libro de relatos intitulado *La miriada de los sonámbulos* (1994), de la distinguida poeta, crítica y profesora española Ana María Fagundo (Santa Cruz de Tenerife 1938-Madrid 2010), se hace posible revelar y especificar un importante —aunque “invisible”— núcleo de ideas y relaciones críticas que subyacen al vínculo literario textualmente planteado entre “ficción”, “verdad” y “realidad” dentro de un orden discursivo particular.<sup>1</sup> En este trabajo analizo ciertas estrategias de representación en los cuentos de *La miriada...* como un modo de reflexionar sobre las posibilidades críticas que ellos abren. Se verá que dichos cuentos ponen en funcionamiento e involucran un verdadero planteamiento estético de interpretación y que ésta agudamente se sitúa frente a los esquemas racionalistas binarios que caracterizan al poder patriarcal en el dominio fundacional de la imaginación humana. Sostengo aquí, en efecto, que dichos cuentos pueden ser analizados e interpretados como concretas modalidades de una indagación específicamente literaria que, como tal, apunta hacia el cuestionamiento de los parámetros socio-culturales inherentes en la construcción codificada del sujeto en su lenguaje, su cuerpo y su deseo. La dimensión verbal de esta tesis se apoya en parte en una idea adelantada por el semiólogo Émile Benveniste: “Es en y a través del lenguaje que el hombre se constituye a sí mismo como *sujeto*, porque sólo el lenguaje establece el concepto de ‘ego’ en la realidad, en su realidad que es la del ser. La ‘subjetividad’ que aquí se discute es la capacidad del hablante de plantearse a sí mismo como ‘sujeto’” (124). Dentro de este abordaje a la narrativa fagundiana, tanto el planteamiento interpretativo como la indagación cuestionadora que señalé más arriba constituyen lo que llamaré una

<sup>1</sup> Ana María Fagundo, *La miriada de los sonámbulos* (Miami, Florida, E.U.A.: Ediciones Universal, 1994). Todas las citas remiten a esta edición y se indican en el texto. Agradezco al Programa de Estudios de la Mujer, de Mills College, la beca “Meg Quigley Fellowship” que me otorgó para la realización de este trabajo.

*interrupción* del circuito constitutivo del sujeto caracterizado por Benveniste.

El análisis de los relatos ejemplares de *La miríada de los sonámbulos* permite trazar la representación problemática de la conciencia adulta a partir de ciertas experiencias traumáticas que involucran el recuerdo de vivencias “olvidadas”, reprimidas. En el *sonambulismo* del retorno de lo reprimido se manifiestan tanto la emergencia del deseo como las determinaciones que el orden social y el imaginario cultural ejercen en la construcción del sujeto individual, predominando la figura de la mujer en la mayoría de los textos de *La miríada...* Este trabajo aborda la cuentística fagundiana como un discurso concreto que configura una comarca discursiva, a la vez coherente y heterogénea —vale decir, como un complejo territorio de significantes sistemáticamente elaborados por la escritura. Consecuentemente, este estudio propone una travesía reflexiva por dicha comarca. En cuanto recorrido indagatorio, el propósito es realizar una lectura crítica enfocada en el desplazamiento de la escritura, en los procesos y modos de construcción del sentido encuadrados en las relaciones significantes entre olvido, memoria e identidad al interior de las estructuras narrativas.

A través de la escenificación de determinadas experiencias límite, según la expresión jaspersiana, los notoriamente breves relatos de *La miríada de los sonámbulos* abordan la problemática del *sentido* de “la identidad” y de “lo real” en relación con el imaginario psíquico (individual) y cultural (colectivo, transpersonal). Los cuentos de Ana María Fagundo ponen en evidencia algunos de los supuestos más recónditos que codifican la modelación de perspectivas subjetivas y de conductas objetivas, dentro del marco de lo que habitualmente suele llamarse “la vida normal” en las sociedades occidentales. Frente a la unicidad monolítica de todo discurso “centrado”—epitomizado en la ideología convencional del “sentido común”—, el propio discurso de *La miríada...* se apoya en la pluralidad de capas, en los cortes y discontinuidades materiales de su representación como artefacto semiótico interpretativo. Marcando este principio de multiplicidad en la palabra “miríada” que integra el título, el discurso narrativo fagundiano pone en primer plano el carácter polisémico y polifónico de sus signos en la red recesiva y expansiva de la significación.<sup>2</sup> Si bien el análisis se localiza aquí en la textualidad de un discurso literario, mi objetivo

---

<sup>2</sup> Sobre la categoría de la *multiplicidad*, tal como la utilizo en este trabajo, ver Benveniste 7, 74.

incluye también las prácticas metodológicas y los modelos teóricos mediante los cuales se instrumentan el pensamiento, la discusión y la interpretación de ese fenómeno complejo que llamamos “literatura” (o mejor: escritura estética). Se impone, entonces, acotar algunas nociones que sustentan a la presente reflexión crítica, empezando con lo que más arriba denominé *interrupción*.

Como se reconoce hoy universalmente, todos los textos artísticos —aquellos que involucran una *modalidad estética* de lenguaje (Yurij Lotman, Galvano Della Volpe)— implican la premisa de una relación múltiple y estratificada entre figuraciones de “superficie” y estructuras “profundas”: todos buscan mostrar cierto estado de cosas bajo la superficie de condiciones aparentes. Muchos, sin embargo, relocalizan en otro sitio la “verdad” que emerge tras la pérdida de la “ilusión”, con lo cual restauran el cierre del circuito del sentido. Al hablar de interrupción, lo que concretamente interesa aquí son esas obras que, como *La miriada de los sonámbulos*, abierta o subrepticamente des-velan y des-naturalizan las determinaciones cerradas (es decir, los supuestos fundamentales, aunque “velados” y “naturalizados”) de la representación literaria misma. Se trata, entonces, de estudiar la cuentística fagundiana desde la perspectiva teórico-metodológica de la práctica textual anclada en ciertas estrategias semióticas representativas para des-centrar un concepto limitado y cosificado de “representación”.

Por su parte, el concepto mismo de *representación* es fascinante y enormemente complejo.<sup>3</sup> Involucra cuestiones de filosofía, semiótica, teoría del arte, literatura oral y escrita, teatro y cine, y se vincula con prácticamente todas las figuraciones de los órdenes imaginario y simbólico (Lacan 1981: 6-8, 95-6). Para mayor claridad en los nexos que se analizan más abajo, delinearé aquí la red de significados interdependientes del término en lo que respecta a la forma de significación. De modo abstracto, “representación” denota presentación repetida o re-creada, repetición de una presencia original ausente. Pero además, en sentido de actividad teatral o performativa,

---

<sup>3</sup> Esta noción supera al concepto cerrado, dicotómico y bipolar, de “representación”, inscrito en todo discurso racionalista. Por “racionalismo” denoto una forma socio-histórica particular de entendimiento de las facultades y condiciones humanas que se agrupan abstractamente bajo el sustantivo singular, “razón”, y su adjetivo, “racional”. Como es sabido, ha habido y hay diferentes formas de entender la razón y lo racional a lo largo de la historia y a través de las diversas culturas humanas. Para un descentramiento de la razón racionalista cercano al que aquí pongo en juego, ver Derrida 1967 y 1968.

denota dramatización, escenificación, imitación (“réplica”) de un original (“genuino”), aparentación o práctica fingida (consentida o no), actividad artificiosa (que pone en juego un “arte”) y sustitutiva (acto “falso” e “irreal” que usurpa, reemplaza y sustituye a un acto “real”). Y también, teniendo en cuenta el factor temporal, recreación de lo ya transcurrido: volver a hacer *presente* (en el momento del tiempo presente que abre la manifestación físico-espacial de la *presencia*) un instante pasado. De allí que la representación esté indisolublemente ligada a la re-memoración: reminiscencia, recuerdo, operación de la memoria, es decir, lo que funciona como fijación, grabación o archivo.

Dentro de este marco, la presente lectura de los cuentos reunidos en *La miriada de los sonámbulos* toma como punto de arranque la sugestividad del título. En primera instancia, todo título opera como significación descontextualizada y por ello parcialmente abstracta. A la vez “parte” y “fuera” del texto, el título —la letra descontextualizada del título— ejerce una primera delimitación netamente paradigmática, asociativa, del campo de sentido para el lector. “Sonámbulo”, por ejemplo, denota “la persona que padece sueño anormal durante el que tiene cierta aptitud para ejecutar funciones correspondientes a la vida exterior” (*Diccionario Espasa-Calpe*, s.v. “sonámbulo”). Sin embargo, la red connotativa es enorme. La *anormalidad* en ciernes del sonambulismo y su localización nervo-cerebral lo conectan con otros estados psicopatológicos, como la locura y la sinrazón, en los que el sujeto humano adquiere capacidades extraordinarias con respecto a la normalidad de la vigilia. El carácter nocturno de la conducta sonámbula permite fácilmente asociarla a los diversos significados que dimanan de los estados oníricos y de la oscuridad: el sueño y el soñar como dominios que rebasan el control de la vigilia, de lo “racional” (en sentido racionalista); umbral o territorio del inconsciente, del surgimiento de lo reprimido por censura o por olvido; retorno de una modalidad de ser dionisiaca a través de un lenguaje radicalmente simbólico, es decir, no inmediatamente inteligible o descifrable.

Más allá de todo esto, la iconografía tradicional, estereotipada, del sonámbulo lo representa como una persona que camina de noche, dormida, con ambos brazos rígidamente extendidos perpendicularmente al cuerpo, por la cornisa de un techo o azotea, al borde mismo del abismo. A mi juicio, esta última imagen comporta una sintomatología subliminal de ambigüedad y ambivalencia: sereno junto al máximo peligro, invulnerable al filo de la muerte, el sonámbulo parece despierto pero va dormido; está a la vez en el sueño y en la vigilia, en un estado

intermedio que no se localiza ni “aquí” ni “allá”, desplazándose por esa raya que separa la cornisa del vacío, la vida de la muerte, lo Mismo conocido de lo Otro ignoto. Por otra parte, la palabra “miríada”, como ya fue mencionado, sugiere multiplicidad mediante su significado de “cantidad muy grande, pero indefinida” (*Diccionario...*, s.v. “miríada”). En términos abstractos, la multiplicación puede ser de índole cuantitativa (connotando, por ejemplo, la multitud de cuentos que componen el libro de Fagundo) o cualitativa (apuntando hacia las diversas formas narrativas desplegadas en el discurso que da cuerpo a dicho libro), y puede instrumentarse por repetición (retorno de lo Mismo) o por diferenciación (deslizamiento hacia lo Otro).

A partir del título que agrupa los cuentos como conjunto, las diversas direcciones generales de sentido que he delineado encuentran un desarrollo específico en los relatos fagundianos, como veremos a continuación. Tomadas como características englobantes, dichas direcciones de semantización sugieren un grupo de múltiples narraciones situadas en esa zona “sonámbula”, “trasnochada”, donde se desdibujan o se borran los trazos claros, apolíneos, de la vigilia racionalista. *La miríada de los sonámbulos* despliega una cartografía fragmentaria en la cual lo no dicho cuenta tanto como lo dicho; en la cual el cuerpo significativo prima sobre la relación precaria (o llanamente elidida) con un referente y un significado ausentes; en la cual lo reprimido o callado regula todo un tejido de olvidos y silencios que retornan y que van punteando la superficie manifiesta del mundo verbal.

Hace casi cincuenta años, el escritor argentino Jorge Luis Borges escribió: “Nosotros hemos soñado el mundo; lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (*Obras completas*: 644). La hipótesis de mi trabajo postula que es en el exceso abierto por esos “tenues y eternos intersticios de sinrazón”—exceso generado por toda fisura que corta e interrumpe la extensión de lo homogéneo, cerrado y establecido— que se insertan las prácticas de textualización de *La miríada de los sonámbulos* para des-centrar la hegemonía del sistema racionalista inherente a las formaciones sociales regidas por el Orden patriarcal. A través de diversas estrategias configurativas, la construcción textual de estos cuentos se aparta del *paradigma realista* que regula las bases ontológicas y epistemológicas de la relación discursiva entre “literatura” y “realidad”. Es más, el concepto que enmarca al presente trabajo postula que estos relatos no sólo se

desvían de los principios más profundos del realismo racionalista sino que intencionadamente buscan poner en duda y en crisis las bases y convenciones de inteligibilidad de los mismos.

El primer cuento del libro se intitula “La lección de Historia” y se narra en tercera persona omnisciente con focalización en la figura protagónica de un niño. El asunto es un inexplicable episodio disfuncional de la memoria: por más que lo intenta repetidamente, Pablito no logra recordar “la lección del Cid Campeador” (7), a pesar de que la sabía perfectamente para complacer el orgullo exhibicionista de su padre. “A ver, Pablito —decía su padre sonriendo— díles a estos señores la lección del Cid Campeador” (7). El uso del imperativo (“díles”) marca la enunciación de la orden del padre y, al mismo tiempo, la instauración del Orden del Padre: recitar, repetir lo aprendido y repetido de memoria, automáticamente. Recíprocamente, la repetición es el acto por el cual se reconstituye la identidad personal del sujeto que se reconoce como tal dentro de dicho Orden: “[Pablito] comenzaba a recitar, consciente de su papel de niño sabelotodo” (7).

La voz de Pablito no da cuerpo a su propia palabra, sino a la palabra del Otro, es decir, la de la Historia y la tradición, de la misma manera que la recitación del niño no cumple sino la voluntad del padre. Sintomáticamente, *esta* lección de Historia trata del Cid Ruy Díaz de Vivar, o sea del Padre de la Patria castellana. La Historia, por lo demás, emblematiza el archivo que conserva la tradición establecida, puntal constitutivo del orden sociocultural de donde dimana la autoridad del padre. La falla de la memoria, entonces, significa una interrupción amenazante en la continuidad de dicho orden y se corresponde con la regresión verbal que marca el balbuceo de Pablito: la lección se resiste “a ser encerrada en la palabra balbuceante del niño” (7). La continuidad amenazada se escenifica aquí en la repetición verbal de la lección de Historia como ritual de sumisión. En efecto, ante la insistencia de “la voz del padre” (7), el niño no se rebela; por el contrario, repite primero los ecos de la voluntad paterna: “Sí, había que recordar. No podía dejar a Papá en ridículo...” (7). Acto seguido, repite el gesto del orgullo paterno, asumiendo simbólicamente el sitio del padre: “Además, no estaba bien que él [Pablito] se dejara vencer...” (8).

La repentina laguna que se produce en la memoria del hijo se manifiesta en el quiebre del lenguaje devenido balbuceo. Esta interrupción de la repetición se representa como experiencia de la otredad: “[A Pablito] las palabras no le sonaban a suyas. Alguien las había puesto en su boca infantil, en la confusa bola de estambre de la memoria. Pero

el padre seguía insistiendo... con la irritación del que siente que va a hacer el ridículo por la culpa de otro” (8). El radical enajenamiento que la incontrolable experiencia del olvido significa para el hijo, ante la figura castrante del padre, se plasma mediante el poderoso símbolo de un “potro negro bufando, echando espumarajos por el hocico, brillante de sudor, erguido y desafiante” (7).<sup>4</sup> La figura del caballo subraya, por contraste, la sugestión de la impotencia del hijo ante la castración simbólica ejercida por el Orden del Padre en el plano verbal: no poder recordar, no poder complacer, y finalmente no poder “*fingir* que recordaba lo que se le había definitivamente *perdido...*” (8; énfasis mío).

El olvido, el balbuceo y la pérdida, entonces, introducen una fisura en la continuidad repetible del orden simbólico patriarcal; y es esta fractura la que hace captables las operaciones automáticas, inconscientes, de dicho orden para el lector. De este modo, el texto de “La lección de Historia” representa el fracaso de un tipo de representación: la que da cuerpo al encierro y al cierre del sentido en un encadenamiento castrante que sujeta, domina y controla al sujeto verbal en la letra misma de su lenguaje-memoria-identidad. La escritura opera un desdoblamiento a partir de la ruptura de la repetición: al representar el conato de recitación del niño frente a su padre y los amigos de éste, el discurso escenifica una escenificación en y por la cual se venía repitiendo la actuación de un ritual inconsciente de castración-sumisión-substitución paradójicamente “invisible” a la vista de todos que ahora ha sido expuesto.<sup>5</sup>

La revelación de algo oculto se da, de diversos modos, en todos los relatos de Fagundo. En ellos se narra lo no dicho sin decirlo: se traza el enunciado de una situación en la cual “falta” algo cuya elisión no permite el cierre del sentido. Lo que no se dice retorna en el discurso como motivación que genera secretamente al texto. Lo no expresado, el hecho mismo de la significación ausente o callada, se reinscribe en el texto como algo que moviliza lo que se enuncia para ser representado.

---

<sup>4</sup> Para el erudito catalán Juan-Eduardo Cirlot (118), “el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos” por cuanto este animal se asocia a lo “pertenciente a la zona natural, inconsciente, instintiva”, de las fuerzas psíquicas. En el cuento, entonces, el potro puede introducir la simbolización de lo no colonizado por el dominio cultural, más allá de la obvia asociación metonímica con la figura épica del Cid.

<sup>5</sup> La introducción del hijo al Orden del Padre (es decir, al orden de la significación) implica una castración ritual ante cuya sumisión el hijo ingresa en el orden simbólico y se proyecta como substitución del Padre en la proyección existencial al futuro (Ver Lacan 1981: 97-98).

De modo que, a través de ciertas figuras presentes en el cuerpo textual del discurso, lo no dicho ingresa como la carencia, el hueco o la ausencia que deben ser representados. Este ingreso se da textualmente como la instancia de lo desconocido, lo escrito entre líneas o lo apenas entrevisto.

El lenguaje narrativo de “El banquete”, por ejemplo, hace pensar en una pesadilla sin despertar. El cuento se narra en primera persona y en presente, con una focalización subjetiva en la figura anónima de un yo narrante. Se trata de un banquete de sensualidad y voluptuosidad; a la milenaria asociación del festín como ritual de nutrición compartida se agregan las notas de la abundancia material que *desborda* (“la mesa rebosa de manjares” (9), palabras iniciales del texto) en una imaginaria de percepciones dadas explícitamente en el dominio sensorial: vista, sabor, tacto, olfato, sonido. Pero en el centro de todo este exceso se instala el sentido de la carencia, de algo que falta o que falla. Esta falta es enunciada en el lenguaje obsesivo del deseo ansioso: estar ahí por error, aunque se ha sido invitado; en pleno agasajo, sentir que no se es la persona esperada. La voz narrante parece entonces dar lugar al sitio del “sujeto tachado” (Lacan 1981: 333) y la escena del “extraño banquete” semeja transformarse en un ritual del “complejo de castración” (op.cit. 332ss.).

El cuento comienza con la emergencia de la visión de una mesa cargada de frutas, y esta visión surge literal y simbólicamente como el espacio *autónomo* de lo real: “el vino atrapado en sus esferas de uvas redondas y oscuras; el melón todo amarillo bajo su falsa corteza de coco; diminutas aceitunas con sus blandas lenguas rojas; protuberantes limones encendidos. La mesa se crece plena de palpitante riqueza”. El uso de la expresión “la mesa se crece plena” es llamativo e intencionado: la letra misma del lenguaje marca esa (aparente) autonomía del “orden de lo Real”, en el sentido que critica Lacan (1981: 17ss.), de lo que *en sí mismo* se presenta como objeto de percepción aparentemente no mediado por ninguna conciencia. El yo aparece en el segundo párrafo, en vínculo con la percepción del otro, de otro comensal igualmente anónimo: “Veo sus manos pálidas acariciar el terciopelo de un melocotón. ...El jugo jubiloso de las fresas me tiñe la boca de alegría”. La culpa, la ansiedad y el miedo se hacen enunciado precisamente en las marcas del vínculo entre la interioridad del yo y la exterioridad que lo rodea: “Pero en este banquete estoy por error. No es mío este asiento. Estoy de prestado en esta silla. Esta mesa plena de riqueza no es la mía. Intuyo la equivocación pero me quedo agazapado...” (9).

El gesto “agazapado” del ocultamiento (connotador de una actividad ilícita que se desea esconder) está aquí motivado por lo que cabe llamar la configuración de una *conciencia desplazada*: no ser el sujeto deseado, invitado, esperado. En esto Fagundo parece retomar la idea de Heidegger del estado-de-yecto: existir como conciencia de haber sido arrojado a una otredad ajena. Se trata así de la culpa vinculada a la pertenencia, la inherencia y la propiedad, en el doble sentido recíproco de “ser de uno” y de “ser apropiado”. En efecto, el puesto en el banquete *no es* del narrador; éste está *fuera de lugar* y su ocupación del espacio es vivida por él como una usurpación. En el plano expresivo, todo se sostiene del hilo mismo de las palabras: significantes del narrador-protagonista, de la metonimia de su relato (discurso que *discurre*, es decir, que se desplaza). El proceso de la narración va también desplazándose: de la visión tentadora de los manjares y de la sensualidad golosa observada en otro comensal, a la incertidumbre (¿participar o no en esta orgía gratuita y culposa de los sentidos? [“sé que no debo estar aquí, ésta no es mi mesa ni mi comida”]), al impulso pánico (“huir de este banquete...”), a la aceptación y al apego (“acepto, aunque no entienda esta extraña invitación”; “...no quiero perder mi puesto, no quiero sólo migajas...” 10).

En este punto de máximo apego, que expresa el deseo de vínculo, aparece “una sombra alta, afilada”, como un “agudo estilete que apunta a la silla” que ocupa el sujeto narrador-protagonista (10). Como enseña Cirlot, “entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un *alter ego*, un alma, ...una parte vital de sí mismo” (431). Este *otro yo* encarna en la “sombra” la Ley patriarcal frente al yo narrador protagónico, si proyectamos la doble escena de la escritura sobre la representación del primigenio rito simbólico de la castración. Siguiendo a Freud y Lacan, por “castración” entenderemos la prohibición del goce cuyo símbolo es el falo. Y si atendemos al significante “estilete” que se usa en la letra misma del texto, tendremos en una sola figura el objeto fálico y castrante a la misma vez, en la singularidad discursiva.

No se trata, entonces, de especular sobre las significaciones si tenemos en cuenta que “El banquete”, en síntesis, representa una escena de *placer* cuyo *goce* le queda prohibido al sujeto por una Ley tácita que hace posible que la “sombra alta, afilada” se imponga sobre dicho sujeto y lo anule. “El goce en su infinitud”, explica Lacan, se limita y se delimita en la concreción del placer, “pues es el placer el que aporta al goce sus límites, el placer como nexo de la vida, incoherente” (1981:

333). De modo que el goce es una pulsión en sí misma ilimitada, pero no así el placer, circunscrito siempre a las posibilidades y limitaciones biológicas del cuerpo. Esta “barrera casi natural” que el placer (física y temporalmente limitado) impone al goce, “en la dialéctica del deseo”, es transformada por la Ley en un “sujeto tachado” al interior del Orden Simbólico, es decir, al interior de todo aquello que es interpelado por las estructuras del lenguaje. “A lo que hay que atenerse”, afirma Lacan, “es a que el goce está prohibido a quien habla como tal, o también que no puede decirse sino entre líneas para quienquiera que sea sujeto de la Ley, puesto que la Ley se funda en esa prohibición misma” (1981: 333).

Sea como fuere, para el texto de “El banquete” lo innegable es que en el centro de la plenitud emerge la figuración de la pérdida, puesto que es en el momento de máxima presencia en el convite que aparece la “sombra”. Junto con la “tachadura” o el “aniquilamiento” del sujeto narrante cesa la voz, se corta y termina el discurso y el texto mismo en que se enuncia: “Pierdo mi puesto. La sombra me aniquila” (11; último enunciado del texto). “El banquete” parece entonces narrar el misterio de la existencia humana, desde el nacimiento (como promesa o “invitación”, como *eros* de abundancia y posesión) hasta la muerte (como *thanatos* o ruptura de negatividad abierta en la positividad del estar-en-el-mundo). Pero esta asociación metafórica nunca se cierra ni se repite en el texto mismo del relato. Lo que éste dice es otra cosa: venir; sentir que se está por error, pero que se está; afincarse y aferrarse en la vida, aunque ésta aparezca como experiencia de algo ajeno; ser y hablar para decir la propia muerte. Pero todo esto se enuncia en el “ahora” del discurso, sin “después” que pueda ser dicho, puesto que ese “después” es de los otros: de otros cuentos, otros significantes, otros enunciados, otros discursos.

El tema de lo no dicho que retorna —es decir, que se repite— en la representación aparece como tal en el relato explícitamente metanarrativo intitulado, precisamente, “La representación”. El texto se inicia con un telón que se descorre para que comience la función en un “escenario totalmente blanco y vacío a excepción de dos figuras frente a frente, de pie, en primer plano” (54). Este doble comienzo hace de marco concreto a la representación (narrativa) de la representación (teatral), siendo la segunda presenciada por una espectadora que se ha transformado en la narradora personal de la experiencia contada. Lo más obvio del relato consiste en transcribir esta experiencia de haber asistido a una representación teatral. La apertura del telón

emblemaliza el des-velamiento de una doble ilusión: la representada y la representante. El visible descorrimiento del telón también hace perceptible el cuadrilátero concreto del escenario y señala la visibilidad de los cuerpos y la audibilidad de la representación, en contraste con el carácter abstracto y metadramático de lo que se está escenificando. Respecto de esto último, en efecto, los parlamentos teatrales hablan de las condiciones mismas que inciden en la representación dramática: los actores se refieren a sí mismos y su lenguaje alude a la tesitura del libreto que están actuando: “—Somos una misma persona, una misma persona aunque tengamos dos cuerpos distintos”, afirma el actor. “—¿Pero qué es eso? Si esa tesitura no responde a ninguna realidad, si no existe, no existe. Si en la praxis de toda configuración el sentidor, y sólo el sentidor, se salva”, contesta la actriz (54).

Ser o no ser los mismos; responder o no a la realidad; existir o no existir; configurar, actuar mediante símbolos, sentir, salvarse: en el contenido del lenguaje imaginario de la representación teatral se enuncia la triple ilusión metafísica de los signos, la comunicación y la trascendencia. Aquí la propia palabra imaginaria de los personajes actuados enuncia “lo otro” elípticamente, vale decir, expone el corte fundacional y generativo a partir del cual acontece el proceso del presente drama: la afirmación de una identidad esencial unitaria más allá de la dispersión múltiple y diferenciada de los cuerpos aislados, concretamente perceptibles. De este modo, la palabra escenificada opera como síntoma de otra cosa que ha quedado elidida: el texto ausente del libreto “original”, la engañosa presencia y autonomía gestual de los actores, la propia “conciencia” de la narradora-espectadora desplazada por los significantes de su relato. Esta división misma entre lo escenificado y lo que está “fuera de escena” constituye lo fundamental que retorna en la escritura de este cuento.

Escribir es volver sobre eso otro elidido que se repite en la representación y que, aunque no se dice, regresa al menos dos veces en el texto narrante como repetición explícita. La primera vez se enuncia en un parlamento de la actriz, seguido del comentario de la narradora:

— ...Si es lo que yo digo, nada, la olla, darle vuelta a la olla.

El patio de butacas llevaba siglos dándole vueltas a la misma olla, pero los actores no sabían nada de esto o si lo sabían optaban por ignorarlo (55).

La segunda vez surge como afirmación de la narradora, al final del cuento: “La representación se volvería a repetir y yo de nuevo en mi

triple puesto aplaudiría con las manos sangrantes” (56). El retorno que se enuncia en el discurso escénico y que se anuncia en el relato que lo transcribe (es decir, que lo repite) encuentra un paralelo sugestivo en la estructura del cuento como un texto inscrito dentro de otro. Situada frente al vacío blanco del escenario abierto, en efecto, la textualización se articula como una escenificación dentro de otra: la premisa (ficticia) del cuento es la descripción o reproducción verbal de una representación teatral (igualmente ficticia) que versa (ficticiamente) sobre los principios de la ficción escénica en referencia a lo real.

En el enunciado del relato de la espectadora-narradora, el sujeto presente que escucha la dramatización ha sustituido al sujeto ausente, el que se expresa a través de la obra representada. La textualización revela, sin embargo, que el silencio de la recepción primera —la escucha de la observadora frente al escenario— ha motivado no sólo el temple pasivo de la que presencié la representación, sino también el acto productivo de la que construyó *esta otra* escritura cuyo despliegue mismo se concreciona en el texto del relato fagundiano que estamos leyendo. Mediante esta estrategia de imbricación repetida, el texto representa la multiplicidad de encuadres y focalizaciones a través de las voces y perspectivas diversas que el proceso mismo de representación hace surgir y desplazarse. Al cambio constante de lugar por parte de la espectadora corresponde el deslizamiento de perspectivas variables encuadradas dentro del cuento: del marco concreto de la abertura escénica al marco abstracto, metafórico, de todo lo que interpela y condiciona a la ficción en la existencia: “Es ahí donde debemos estar siempre: en el marco grande. El pequeño no existe... Los brazos se alzaban para simular la grandeza del marco contenedor. ...Limitación, desde luego, no había y ya se entraba grande en el patio de butacas. Se estaba llegando a la grandeza máxima” (56).

Esta dinámica de implicaciones y sustituciones circulares sugiere conexiones fluidas entre la lectura y la escritura, lo “literario” y lo “no literario”, el texto y el referente. Si la “literatura”, digamos, representa las condiciones humanas (es decir, *significativas*) de la “vida”, y las significaciones de esta “vida” no son algo absolutamente primario, original e invariable, siempre idéntico a sí mismo, sino que consisten a su vez en complejas series de *procesos de representaciones*, entonces podemos decir que este cuento y otros muchos de *La miríada de los sonámbulos* proponen en conjunto una metáfora de la literatura como representación de esa red de representaciones que *aparece* como estando “siempre ya ahí”. Dicha metáfora moviliza un profundo

desplazamiento múltiple de los significantes mediante el cual se produce la ruptura de lo aparental, aplicándose plenamente dicha ruptura a la propia escritura textualizada en el discurso narrativo de Fagundo.

Al final, se trata de perseguir el exceso que hace desbordar las fijaciones del sentido, de romper los límites y de buscar la no-coincidencia entre la palabra enunciada y un sentido siempre abierto, ambivalente y ambiguo, siempre desplazándose hacia un absoluto imposible. Pero esto no significa una renuncia al lenguaje, un sometimiento a la resignación del sin-sentido; en mi opinión, Fagundo sabe que el lenguaje es nuestra única oportunidad, aunque *tramposa*, de comunicar; es el único medio que tenemos, aunque *ilusorio*, de volver a recuperarnos en la densidad de lo que nos despoja de sentido.

Situados en el marco singular de ciertas estampas de la “vida común”, dentro del encuadre general de las pautas de la “vida normal” en las capas medias de las sociedades burguesas contemporáneas, los cuentos de *La miriada de los sonámbulos* se deslizan hacia ciertas zonas “turbias” que el hábito de lo claro y lo evidente suele opacar o encubrir. Estas incursiones adoptan diversas modalidades de textualización que pueden servir de parámetros tentativos de agrupación y discernimiento dentro del conjunto de los relatos: cuentos pánicos, como “El avión”, “El veneno”, “La miriada”, “El diagnóstico” y “La pesadilla”, en los que se lleva a cabo una profunda metamorfosis de la representación; cuentos fantásticos, como “Raquel Mompoy”, “La urdimbre” y “El pozo”, en los que las apariencias realistas encubren un fondo insólito o incomprensible; cuentos que funcionan como alegorías descentradas o trucas, como “Las guaridas”, “El veneno”, “Las alimañas” y “El velorio”; y cuentos del punto ciego/mudo, como “Las raras”, “Doña Inocencia y Doña Generosa”, “La reunión” y “La boda”, en los que se conjuga lo que no se puede o no se quiere ver con lo que se dice para silenciar, o sea, para no decir, efectivamente, algo inefable o “indecible”. Cabe examinar aquí algunos ejemplos.

En el relato “La miriada”, la proliferación de ciertos hoyos rojos en la piel de un personaje se representa como un avance que va a cubrir y dominar la totalidad del mundo, así como el líquido letal satura todo el espacio configurado en “El veneno”. Esta proliferación opera por incremento de las mismas marcas, lo cual nos recuerda la observación de Cirlot acerca del simbolismo de la “multiplicidad de lo mismo”, de la muchedumbre de objetos que grupalmente “presenta los mismos rasgos, es decir, que se constituye por la multiplicación de un solo fenómeno en vez de por la reunión de muchos distintos”

(326). “La multiplicidad monstruosa *per se* es la de lo mismo”, agrega Cirlot; “imagen de ruptura, disociación, dispersión, separación. Por esta causa, es símbolo característico de lo patológico” (327). En *La miríada de los sonámbulos* hay cuentos en cierto sentido similares a “La miríada”, en los cuales alguna forma aparente (literal o metafórica) de lo patológico se manifiesta como hecho insólito (“fuera de lo común” o “descomunal”) que se multiplica, invade y coloniza el dominio del mundo representado como “normal”: cuentos como “La pesadilla”, “El diagnóstico” y el ya mencionado “El veneno”.

También hay cuentos en los cuales, inversamente, es la “realidad habitual y ordinaria” la que ha encubierto (o “invadido”) el dominio de lo insólito; y es este encubrimiento lo que se descubre en el libro de Fagundo. En “Raquel Mompoy”, por ejemplo, una narradora femenina nos cuenta en primera persona sus escasos y superficiales encuentros con una joven madrileña, mujer interesante y un poco “extraña”, pero a fin de cuentas “normal”. Estos encuentros, muy fugaces y “realistas”, se distribuyen a lo largo de varios años hasta el día en que la narradora ve a la mujer inexplicablemente transformada en una falla que están quemando en Valencia el día de San Juan. En “La urdimbre”, una muchacha que va camino del encuentro con su novio se acuerda de su abuela y simplemente decide cambiar de rumbo para ir a verla; pero esta ya ha muerto, “se fue a vivir al mar”, y la muchacha con toda “naturalidad” decide dirigirse allí para el encuentro, caminando “de espaldas y sin mirar nunca”, según los viejos consejos de la abuela: “hay que dejarse ir hacia atrás, a la mar nunca se va de frente, decía la abuela” (26). En cuentos como estos es inútil buscar un sentido cerrado, preciso, que emane de lo que se representa expresamente y que se vuelque hacia un referente exterior que parezca validarlo. Se trata en ellos de complejos símbolos y de modalidades fragmentarias y segmentales de configuración.

Estos cuentos tienen una dimensión profundamente autorreflexiva; constituyen una especie de “arte poética” fagundiana del relato y se aplican plenamente a todo el modo específico de utilizar el lenguaje y el discurso narrativo en *La miríada de los sonámbulos*. El uso sintomático del lenguaje, la inscripción de símbolos irreductibles, la elipsis y la alusión “abierta”, la segmentación y redistribución de la cadena narrativa significante constituyen, a mi juicio, algunas de las maneras concretas de ese “hablar sin palabras” mediante el cual Fagundo nos hace recorrer los bordes de la re-presentación. Un caso interesante, en este contexto, es el del cuento intitulado “El

pozo”. Narrado en segunda persona singular, como modalizando una conciencia que se hablara a sí misma, el texto cuenta la caída de una joven en un alcantarillado urbano. En la primera mitad del relato lo que prima es la afirmación soberana del cuerpo en su esplendor juvenil: “Ibas caminando confiada. Estabas ebria de felicidad. Tú estabas dentro de ese cuerpo que palpitaba vida... porque estrenabas todo cuanto había que estrenar y tú, además, estabas consciente de ese estreno triunfal, de esa apoteósica inauguración de una vida” (62). Esta autoconciencia de su propia belleza corporal ofusca a la muchacha, impidiéndole tomar en cuenta el aviso del peligro que le da un transeúnte: “Oye, guapa, ten cuidado que ahí más arriba se quiebra la calzúa, mi alma, que no vayas a caerte y a estropear esa bonita anatomía que Dios te dio” (63).

Irónicamente, la joven es víctima de su propia vitalidad en soberano desborde. En esto, el cuento de Fagundo parece compartir la idea de Georges Bataille acerca del fracaso y/o la muerte implacable de toda pulsión humana que busca cumplirse en sí misma, sin mediaciones, en la plenitud del presente: “Porque sin duda ésta es la fatalidad de todo lo que es humanamente soberano: lo soberano no puede durar nada más que en la negación de sí mismo (dejando de ser soberano para entregarse al cálculo de lo futuro) o en el instante duradero de la muerte” (118). En la segunda mitad de la historia, el pozo en el que la muchacha literalmente cae se metamorfosea en una especie de caverna, túnel o pasaje planetario (o cósmico) por el cual ella avanza hacia una luz extraña. El corte abierto por esta caída marca un cambio abrupto que puede simbolizar un síndrome de pérdida dentro de la plenitud, abriendo una serie paradigmática sugestiva, alusiva, no consolidada: simbolismo del tránsito (o del salto) de la vida a la muerte, de la lozanía a la decrepitud, de la soberanía narcisista del cuerpo juvenil a la ruina de la enfermedad y la vejez.

Tránsito, salto, transformación y pasaje connotan, en este y otros relatos fagundianos, las modalidades abiertas de una recíproca interdependencia entre los términos opuestos al interior del proceso mediante el cual el ser queda representado. Esta circularidad dialéctica del modelo de representación que Fagundo implementa supera el dualismo formal y substancial imperante en el orden epistémico patriarcal y nuevamente nos hace recordar el pensamiento de Bataille: “Pero la muerte, al dejar el sentimiento de un vacío, nos atrae al mismo tiempo que nos angustia, porque ese vacío está bajo el signo de la plenitud del ser. La *nada* o el *vacío* están referidos del mismo modo a una plenitud impersonal, *incognoscible*” (120). A partir del análisis

del proceso de la escritura en “El pozo”, entonces, podemos afirmar que esos *bordes* de la representación —que la autora va recortando a lo largo de su narrativa— hacen surgir la intuición final e inefable del misterio de la otredad a la vez plena e impenetrable que, como sujetos encarnados en el tiempo y en el espacio, somos y no somos. En “El pozo”, la caída literal y metafórica del cuerpo femenino constituye el punto de articulación de un pensamiento que se narra como vínculo entre la concreta corporeidad existencial del sujeto mujer con el ser y la nada, expresándose y haciéndose manifiesta la idea que subyace al núcleo enigmático del cuerpo caído, “estropeado” y suspendido en una zona crepuscular.

Esta primacía de la correlación, literal o metafórica, entre el enunciado del cuerpo y el cuerpo del enunciado —es decir, entre las dimensiones del contenido y la expresión del discurso textualizado— atraviesa radicalmente todos los cuentos de *La miriada de los sonámbulos*. Si bien las figuraciones del cuerpo de la mujer adquieren una funcionalidad específica de considerable importancia, en esta obra la tematización de lo corporal inscribe una escritura del cuerpo que se proyecta, a lo largo del libro, como múltiple despliegue de seres, paisajes y cosas; de géneros diversamente codificados; de sexualidades socialmente normalizadas o patologizadas, vale decir, reguladas, prohibidas, reprimidas o soslayadas por estrategias implacables de silencio e invisibilidad. Lo que sistemáticamente se revela en todo este despliegue de la escritura es el ejercicio del poder patriarcal en el dominio falocéntrico de las formaciones culturales que *informan* la constitución del sujeto en su cuerpo, su lenguaje y su deseo. La elevada y aguda conciencia crítica que moviliza la narrativa de Ana María Fagundo indudablemente proviene de una profunda autoconciencia de la autora como sujeto-mujer, como subjetividad inherente a un ser humano concreta y femeninamente sexuado cuya identidad ha sido históricamente enunciada por la palabra del Otro dentro de un orden masculinista que la excluye en su específica diferencia como tal sujeto-mujer. De modo que las bases de la identidad literaria que Fagundo traza en *La miriada de los sonámbulos* son perfectamente coherentes con las que esta autora fue perfilando en su producción lírica durante muchos años.

Como quedó señalado al comienzo de este trabajo, la labor narrativa de Fagundo diseña una especie de cartografía segmental: práctica de semiotización caracterizada por la construcción de un discurso bajo la primacía de lo no-dicho (del “hablar sin palabras”), del cuerpo

significante, de la letra, del síntoma y de la circulación de lo reprimido por la superficie textual. La repetición o “redoblamiento” expresivo de las estructuras representacionales opera como un “desdoblamiento”, es decir, como una estrategia de distanciamiento crítico y cuestionador respecto de los discursos que se incorporan en el contenido. Tal distanciamiento se proyecta hacia todo proceso de “fijación” ideológica, desarticulando los lenguajes que tienden a establecer y a apuntalar una visión unilateral del mundo y de las prácticas de conocimiento y de interpretación.

A través de ciertas instancias casi previsibles de lo que comúnmente llamamos “la vida ordinaria”, *La miriada de los sonámbulos* penetra en los avatares de la precariedad y del fracaso inherentes a ciertas pautas de existencia. La visión de las circunstancias enajenantes genera el acercamiento al entramado de una no evidente estructura de convenciones que codifican la posibilidad de la experiencia y sus limitaciones pertinentes. La escritura se adentra en una zona de equilibrios inestables entre ajustes y desajustes vitales: despliegue en la cuerda floja de figuraciones al borde del derrumbe; significancia que, a partir de lo banal cotidiano, conduce al encuentro desconcertante (y a veces pánico o trágico) de la situación límite y a la manifestación del sistema de determinaciones que operan de modo latente en lo visiblemente “familiar” de nuestras experiencias “comunes”.

Los relatos de Ana María Fagundo recogen, de este modo, ciertas resonancias kafkianas que se tornan captables mediante el íntimo tratamiento de los temas, como quedó analizado en las páginas precedentes. Dicha modalidad discursiva se distingue por las vicisitudes de una sintomática singular que hace inseparables el reticulado significativo y las estrategias expresivas de los textos. Ello se logra mediante la visión de cierto aparente desprendimiento que atraviesa las figuraciones de lo insólito y lo desgarrador. Indagando el trastocamiento desvirtuante de medios y fines, y palpando un tejido de carencias que se agrieta en la ausencia de todo sentido más o menos evidente, la narrativa fagundiana abre la experiencia cotidiana a nuevas dimensiones, transformándolas en la oportunidad de deslizarse hacia lo excéntrico y marginal, es decir, hacia el sitio donde los prejuicios de nuestro “habitual” modo de vida pueden hacerse absurda o alarmantemente visibles.

**Obras citadas**

- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.
- Benveniste, Émile. *Problems in General Linguistics*. Trad. Mary E. Meek. Coral Gables: U of Miami P, 1971.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. En *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- Della Volpe, Galvano. *Crítica del gusto*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.
- . "Sémiologie et grammatologie". *Information sur les sciences sociales* 8.3 (1968).
- Diccionario manual Espasa-Calpe*. Nueva edición. (Buenos Aires y México: Espasa-Calpe Argentina, 1947.
- Fagundo, Ana María. *La miriada de los sonámbulos*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1994.
- Lacan, Jacques. *Escritos 1*. Trad. Tomás Segovia. 9a. edición. México: Siglo XXI, 1981.
- . *Psicoanálisis. Radiofonía & televisión*. Trad. Óscar Masotta y Orlando Gimeno-Grendi. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977.
- . "De la psychanalyse dans ses rapports avec la réalité". *Scilicet* 1 (1968): 51-60.
- Lotman, Yuriij. *La Structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.

