

UN FANTASMA EN LA COMPUTADORA*

María Amoretti Hurtado

RESUMEN

En este artículo se presenta una retrospectiva de la última y más audaz novela de V.A. Mora Rodríguez. *Mano a mano* retoma el experimento unamuniano y lo lleva más allá de las fronteras literarias para iniciar una discusión sobre el oficio del escritor y la función del autor. Además, se analizan las funciones del humor en contraste con la cruda denuncia social que se manifiesta en el texto.

ABSTRACT

This is a study of the latest and most audacious story of V.A. Mora Rodríguez, *Mano a Mano* [*Hand to Hand*] retaking hold of the Unamuno's experiment that took him past the frontiers of literature in order to initiate a discussion concerning the occupation of the writer and the function of the author. This article analyzes the functions of humor in contrast with the crude social putdown that is manifested in the text.

Mano a Mano es quizá el texto técnicamente más atrevido que ha escrito Vigilio A. Mora. Se trata de una comedia de enredos que enmarca un tétrico relato escrito a dos manos entre un personaje chantajista y un autor vencido por las argucias de este y sus malévolas travesuras electrónicas.

Por el título de la novela, tan sólo por las ligeras connotaciones que esta popular expresión nos emite, podemos justificar gran parte de esos enredos. Por un lado, “mano a mano” se refiere a un ajuste de cuentas y, por otro, a un socio.

Escrito a dos manos, dos son los textos (porque hay ahí dos novelas complicadamente empotradas una dentro de la otra); dos son las problemáticas (porque se discute un problema de identidad entre el autor y su personaje, pero también entre los personajes de la novela en elaboración, los cuales, además, se rebelan para enredarnos más); y, por supuesto, dos son los creadores (el autor y el personaje más los caracteres que también dialogan rebatiendo a los primeros). Texto altamente responsivo en el que el lector tendrá que poner a prueba sus mejores habilidades lecturales o de lo contrario se quedará en una especie de limbo semiótico.

Para celebrar su entrada a la llamada tercera edad –y última, agregarían algunos–, el autor realiza un viaje de vacaciones por Europa en compañía de su familia y de su inseparable computadora portátil, en la que ha vaciado las vivencias de toda una vida a través de innumerables

escritos que, de una forma u otra, no son más que segmentos y travestimientos de su propia experiencia vital. Convertida en una especie de recinto de su conciencia, la tal computadora contiene no sólo las ficciones escritas por este autor tales como *Cachaza*, *Los problemas del gato*, *La película*, *La distancia del último adiós*, etc., sino también la correspondencia personal, impresiones sobre los asuntos políticos que más le han impresionado, reflexiones personales sobre su vida, expedientes clínicos de algunos de sus pacientes y muchos misceláneos más.

Bordeaux es la gran meca del viaje de este autor, pues justamente en esa ciudad francesa, unos años atrás, había escrito la última página de una de sus más apreciadas obras, *Memorias de un psiquiatra*, ya que ella por fin cerraba un ciclo que se había venido publicando por partes inconexas en sus otros relatos. *Memorias de un psiquiatra* es en realidad una ficción autobiográfica que pone al descubierto la íntima relación que hay en los cuentos y novelas anteriores de este autor. La vida de un hombre aparece ahí desplegada a través de la conciencia de tres edades cuyos puntos de vista se van ofreciendo alternadamente hasta que el tiempo de la historia y el de la narración se llegan a juntar. El niño y el adolescente de Desamparados se reúnen con el estudiante de medicina en México y éste finalmente con el adulto de Nueva York, el médico que escribe desde la atalaya de su presente. En ese momento, el grueso relato de estas vidas, que no son sino las vidas de un mismo individuo, inicia un diálogo final entre la primera persona de la narración del presente y la segunda persona a la que aquella se dirige como su pasado. La idea narrativa es, como suele suceder en este género, construir una identidad unitaria que se presente como el resultado de lo vivido y que, desde la madurez enjuicie los errores cometidos. Este relato confesional no se logra, al menos en la forma en que dictan las reglas del género, pues todo lo contrario de lo que se podría esperar, el pasado se rebela y enjuicia el presente. Por eso, Polo Moro, que es ese otro vivido y superado según la conciencia del que escribe, resulta ser quizá más auténtico que el autor. Así se inicia una experiencia que emula una de las novelas más recordadas de Unamuno: *Niebla*. No obstante, las diferencias que se dan entre esta y el texto que comentamos son bien grandes. A ellas volveremos más adelante para no interrumpir demasiado la continuidad de la exposición.

Pues bien, retomando el hilo con el que comenzamos, el autor llega a Francia a hacer una especie de extraña celebración en la que se da por terminada una etapa de su vida y se inicia otra, muy distinta, quizá la última. Comparte con su amiga y crítica literaria el sentido de este viaje, en una diaria correspondencia faxilar muy nutrida.

Tours, martes 11 de octubre de 1994.

María Gerty de Saint Ken:

Conexión vía fax, interrumpida desde el jueves de la semana pasada. Espero encontrar noticias a mi regreso a la patria grande; nuevas del Santo; de la fiesta en la casa de Ivonne; de las últimas novedades.

Acabo de comprarte dos libros de Celine. Mis preferidos. Poderosos. Ambos. Estilo inconfundible. Admiro su "oralidad". Fácil de entender porque me gusta el francés: nada ortodoxo; escritor de situaciones extremas; pluma que levanta a sus personajes de la página...

(...)

María Gerty: estoy lleno de buenas premoniciones: le tengo un gran cariño a Bordeaux, como que ahí, hace ya cuatro años un amigo mío terminó un libro basado en algunos eventos que recuerdan mi vida. El libro se llama "Memorias de un psiquiatra". Le recomendé al autor que te lo enviara, sé que lo puedes orientar. Él espera cualquier comentario tuyo con gran interés (Mora 1998: 28-9).

Todo se inicia como de ordinario, hasta que, en determinado momento, el autor se da cuenta de que algo extraño está sucediendo. Su amiga, le responde a preguntas que él no ha hecho y muchos de sus faxes parecieran comentar otros que él no ha escrito:

Tours, las dos de la tarde del martes de mi desgracia.

Oye esto María Gerty:

Regresé hace cosa de media hora. Mientras tomaba café en Le Bergerac, una cantina sita enfrente del hotel en que nos hospedamos, me inundé de malas premoniciones, rebozando de malos pensamientos, intuyendo lo peor, volví a abrir mi computadora, mis manuscritos y... el tal Polo Moro se anuncia al mundo como el autor de dos, dos de mis escritos más queridos. Tú los conoces: "Los problemas del gato" y "Memorias de un psiquiatra". No le basta al hijo de su madre con que yo lo haya traído al mundo. Ahora quiere apoderarse de mi vida, de mi identidad, de lo que tengo. No aguanto, María Gerty. Necesito un trago. No me vayas a decir que este impostor te remitió mi trabajo como si fuese suyo. Espero lo peor. Ya regreso (Mora 1998: 31).

Así se entera el autor de que hay un polizón a bordo de su computadora. Descubre en algunos de sus archivos documentos que él no ha escrito y, como un virus, el fantasma de su aparato comienza además a jugarle una especie de "seguido" en su correspondencia con María Gerty, la crítica literaria amiga del autor:

...Porque el cabrón es dueño de la computadora, porque no la suelta ni a sol ni a sombra, porque nos vigila estrechísimamente y si no véase lo que sucedió hace apenas dos días: mi fiesta, la fiesta con la que quería celebrar mi regreso a la patria amada, porque soy franchute como el ex-esposo de Lala la de Guadalajara, México, interrumpida, alterada por la presencia del sátrapa que como un dictador me privó de la presencia de mi abuela a la que quería enseñarle los cambios del mundo (Mora 1998: 46).

Además de interferir en su correspondencia con María Gerty, el fantasma comienza a alterar sus relatos, sacando a sus personajes de una historia, metiéndolos en otra e incluso sacándolos a pasear por las calles de Bordeaux y otros sitios que el autor visita.

Cuando el famoso personaje, que no es otro sino el Polo Moro de la novela autobiográfica, su propio yo rebelde, se entera de que ha sido descubierto, le escribe desde la computadora un fax al autor, que le envía al propio hotel donde se encuentra alojado. Lo invita a que se encuentren y deja en libertad al autor para que elija el sitio, la hora, la forma y hasta su vestido, como siempre lo ha hecho, le agrega con sorna:

Rue du Temple, Bordeaux, miércoles 12 de octubre de 1994.

Encontré un mensaje en la pantalla de esta computadora cuando llegué al hotel. Me invitaba a que nos reuniéramos. "Ponga usted el escenario, escoja usted el lugar, la hora, las personas, el tiempo, como siempre ha hecho conmigo y ahí me tendrá de cuerpo presente". ¿Qué podía hacer, María Gerty? Le tomé la palabra, no fuera que el tipo se otorgara todas las prerrogativas que yo siempre adueño. Escogí Le Globe en el Place Gambetta, el pequeño bar café en el que hace casi cuatro años había celebrado solo la conclusión de "Memorias de un psiquiatra". La hora, las dos de la tarde, el tiempo cálido. Lo vestí muy mal, shorts, corbata roja, saco enorme cruzado color amarillo, camisa azul, tennis, medias blancas. Lo senté en el bar en el último asiento a la derecha con la intención de humillarlo y ahí lo hallé a la hora indicada (Mora 1998: 32).

En ese encuentro que es la parte más unamuniana de *Mano a Mano*, el personaje le reclama a su autor lo mismo que Augusto Pérez al filósofo español: el derecho a una existencia verdadera, a su independencia. Pero este relato enredadísimo le agrega algo más, como lo hemos podido ya observar, al famoso experimento unamuniano: una fuerte dosis de humor paródico que nos hace reír:

Rue du Temple número 12, Bordeaux, viernes 14 de octubre de 1994.

María Gerty:

Ayer abrí una cesta llena de gusanos. El Polo, de seguro para refregarme su autonomía, me envió, desde esta computadora, un fax al hotel. En él retomaba el hilo de las líneas que te escribí ayer. El Polo me reprocha lo que llama abuso mental y psicológico. Se queja de un estado nervioso perenne caracterizado por pesadillas en la que se ahoga en su propia materia fecal en presencia de conocidos, alucinaciones visuales y auditivas, brotes depresivos durante los que se queja de pensamientos nihilistas, anedonia (el tipo parece conocer bastante la jerga psiquiátrica) etc, etc...En fin, que temo que el Polo acuda a un juriconsulto y me acuse de crueldad mental.

(...)Me acusa de haberle confeccionado una vida en la que él jamás se mueve en su propio carro, jamás viaja a lugares exóticos, una vida en la que el noventa por ciento del tiempo - así dice- se la pasa lidiando con sentimientos de culpa y añorando una patria que a él ni le fu ni le fa porque señala -y no con falta de razón- soy franchute... (Mora 1998: 35-6).

Si a pesar del grito desesperado de independencia que lanza Augusto Pérez en *Niebla*, la novela de Unamuno nos deja un saldo de soledad y desamparo, el pícaro personaje de *Mano a mano*, menos solemne y más astuto que su congénere de papel, se vale de cualquier recurso para sacar de las casillas a su autor. Polo quiere otra vida, quiere escribir, convertirse en escritor, hacerse famoso, vivir rodeado de un círculo de admiradoras, regalías en una cuenta bancaria en Suiza y un sin número de cosas más.

María Gerty: Ha sido una jornada gloriosa. A pesar de los pocos contratiempos, las memorias acumuladas hacen de este viaje uno de los mejores. Jamás voy a olvidarlo...

Tu amigo me ha dejado tranquilo. No he sabido de él. Imagino que te sigue escribiendo. Sin embargo ahora no deja huellas, destruye lo que escribe.

He empezado a leer su novela. Tengo poco tiempo para la lectura...

Acabo de tener un pequeño accidente. Se me apagó la computadora. Fallo eléctrico versus tú sabes quién. ¿Sabotaje? (Mora 1998: 43).

Al igual que Unamuno, este otro autor se resiste a darle vida independiente al engendro literario pues ello no cabe en la lógica de la ficción tal y como siempre se ha entendido, por lo tanto considera inatendible la solicitud vehemente de su personaje por su libertad. Pero para nuestro autor no sólo se trata de una imposibilidad factual, sino que significa una posibilidad ruinosa, ya que Polo Moro, a diferencia de Augusto Pérez, no es simplemente un personaje más de sus novelas sino, ni más ni menos, una representación de su propio yo. Conocedor de todos sus secretos, ya que justamente es la parte más pícaro y vergonzosa de su existencia, el autor sabe que Polo Moro es capaz de arruinarle la vida.

Así se inicia una batalla campal que tiene lugar en la computadora. Las travesuras de Polo llevan al autor al extremo de tener que dormir con la computadora debajo de la almohada.

Conocedor no solo de todos los secretos del autor sino también de todos los secretos del aparato, Polo termina venciendo. El creador sabe que no puede borrarlo pues desde el momento en que sus novelas se publicaron, Polo es ya del dominio público, además de que es parte de su conciencia. Borrarlo sería intentar borrar su propia vida e intentar, cosa vana, borrarlo de la conciencia de sus lectores. *Alea iacta est*. Y aquí comienza lo mejor de esta novela de Virgilio Mora Rodríguez, a la que la crítica española Margarita Borreguero le dedica una jugosa introducción que deja al descubierto las facetas más interesantes de este texto como de otros de los muchos creados por este “escritor maldito” de la literatura costarricense contemporánea.

Pasando por alto, por el momento, otros temas y problemáticas del texto, vamos a detenernos en lo que, a nuestro juicio, resulta sustancial de la introducción de la crítica española a la que citamos de seguido en lo pertinente:

Mano a mano es fundamentalmente una reflexión sobre la creación literaria, pero una reflexión que se nos presenta dentro de una creación literaria concreta (...) El autor invita al lector a plantearse los mismos problemas que él se plantea en el momento de la producción literaria: qué hacer con tal personaje, cómo terminar una historia, qué rasgos tomar del mundo real y cuáles añadir de propia cosecha. Es, pues, una invitación a que el lector abandone su lugar habitual en el acto de comunicación literaria y se ponga “del otro lado”, se adentre en los mecanismos complejos que el autor pone en marcha para crear su obra (Borreguero 1998: 6).

Jugando el mismo juego de la creación literaria, el texto reduplica todas sus instancias, sin omitir (y esta es otra diferencia con el texto unamuniano) a la crítica literaria.

El extremo del hilo de Ariadna en este laberinto textual se encuentra en las primeras páginas de la novela, cuando el autor le habla a María Gerty de ese otro amigo suyo que ahí mismo en Bordeaux ha escrito un libro que le recuerda mucho a su vida. Este hilo no pasa inadvertido para una lectora tan conspicua como Margarita Borreguero, quien lo recoge al instante. He aquí su comentario:

Para entrar en este juego, el propio autor se ficcionaliza, esta vez con su nombre, y crea el personaje Morarodríguez. Pero el lector vive/lee dentro de la ilusión de que el autor real dialoga constantemente con uno de sus personajes de ficción (Borreguero 1998: 7).

No obstante, la ficción de este Morarodríguez es denunciada por el astuto Polo, quien así se burla de la sutileza técnica del autor revelándole a la crítica, como al lector del otro círculo comunicativo, la ingenuidad del autor:

Desde el viejo mundo, más viejo y más decepcionado que nunca a los 18 días del mes de octubre de 1994. Un martes, desde la población de San Sebastián, España. María Gerty de Saint Ken: pierdo el hilo de la historia ante la avalancha de hechos, eventos, chismes, historias, música popular con la que me martiriza últimamente la desgracia mayor de mi vida, mi maldición china, Morarodríguez, que ha unido dos apellidos para que no se conozca su prosapia campesina, porque quiénes son los Mora, después de 1800, dime tú, Mariquita, una sarta de polos todos procedentes de Desampa y alrededores, en otras palabras, oriundos de las cuencas del Tiribí y el Damas en donde antaño los Mora hacían su agosto dedicándose a la pesca del barbudo y los Rodríguez dedicándose a lo mismo más a la caza del zorro. Hijo de pescadores y cazadores humildes, casi analfabetas, el tal Morarodríguez aunque no te parezca mentira (Mora 1998: 45).

La última frase es digna de toda reflexión y nos coloca en situación de repensar la cuestión, siempre irresuelta, de la creación literaria y sus avatares, la cual conduce ineluctablemente a la discusión sobre los límites entre la realidad y la ficción.

Sin embargo, en este texto, ese debate se da de manera técnicamente muy especial: a partir de una deconstrucción recíproca entre los elementos de esa antinomia. La estrategia textual consiste en hacer realidad lo que se da como ficcional y en ficcionalizar lo que se da como real, de modo que el relato se va extendiendo como una cinta de Moëbius; sin aviso concreto la mirada del lector es desplazada desde la cara exterior de la cinta hasta la interior siguiendo una continuidad perceptiva que se encuentra inhabilitada para hacer diferencia entre una realidad y la otra. Es decir, que se construye una realidad como un *continuum* en el que

se combinan por una misma lógica lo que la convención normalmente evalúa como ficción o como realidad, pero ambas con el mismo estatuto de verdad.

En conclusión, la tesis que este relato pareciera plantear es que la más grande y problemática de todas las mentiras del hombre reside en hacer equivaler la reputada realidad con la verdad. De ahí que el relato propone la cuestión de la identidad, la llamada realidad primera de Descartes, como la más grande de todas las metáforas, pero más que una metáfora, una narración que bien se puede clasificar tanto como una historia ficcional o como una ficción histórica. El texto reelabora la *ratio* dominante de nuestra cultura en otros términos: “Fabulo, luego existo”. Esto es: soy una identidad narrativa.

Se trata de un cuestionamiento del sujeto metafísico, pero también de un cuestionamiento de los bordes del texto pues, como lo ha señalado Foucault, los bordes de este están dados por la figura del autor, por lo que el filósofo francés llama “la función autor”.

No es posible leer esta novela y no replantearse el meollo del existir, la *quaestio disputata* es precisamente la necesidad de trascender el estar, la prisión de un tiempo y un espacio concreto, para acudir al encuentro del ser en otra dimensión liberada de la absolutez temporal y espacial. Por eso el papel de la computadora no es gratuito en toda esta historia. La computadora no es sólo un ardid electrónico del que se vale Polo para hacerle sus jugadas al autor. Este aparato es, como ya lo habíamos señalado, también otra reduplicación, el doble de la conciencia de Morarodríguez, pero también arrastra un cortejo de nociones y paradigmas muy elaborados a propósito de la era en que vivimos: el reino de lo ilimitado y de lo indeterminado, el de la metamorfosis continua. Es justamente la presencia de la computadora y el mundo discursivo que la ampara lo que hace verosímil los artificios del relato.

Ya Landow se ha referido prolijamente a esta convergencia admirable entre el mundo cibernético y la teoría literaria en el sentido en que ambos son artefactos de representación, antecedidos los dos por el descubrimiento de una realidad cuántica, que es una realidad creada en parte por el observador y que puede conmutarse perfectamente por su propia representación. No nos toma por sorpresa, entonces, que el autor de *Mano a mano* haga una referencia directa justamente a aquel famoso cuadro del que Foucault parte para hablarnos precisamente del momento en que en nuestra civilización la palabra se separa de las cosas para iniciar un viaje de autonomía hacia ese nuevo *apeyron* que caracteriza a la edad moderna y cuyo epítome es precisamente el mundo de la computación y su espacio cibernético. He aquí la cita:

El Prado siempre impresionante (aunque un poco dejado de la mano de Dios: han tenido que cerrar salas por el deterioro físico del inmueble ¡Qué lástima! Tengo cuatro años de tratar de disfrutar del San Sebastián de Guido Reni y no he podido hacerlo. Siempre guardado con otras obras famosas porque no hay espacio). “Las Meninas”: mi cuadro preferido aquí y en todas partes. Ayer, mientras lo contemplaba se me ocurrió que la narración del Polo tiene algo de Velázquez, no en calidad artística, por supuesto, pero en el uso de la doble imagen, el autor como personaje de su obra (Mora 1998: 61).

Este intertexto no es casual (¿qué puede haber de casual en un texto literario tan concienzudamente elaborado que pone en escena el propio acto creador?). Tampoco es casual el intertexto de Borges, concretamente el de “Las ruinas circulares” y la idea del “soñador soñado” que también remite a la noción de “niebla” en Unamuno. Véamoslos ambos más de cerca. Dice Morarodríguez:

Ayer hablaba, escribía yo de fantasmas...ahora pienso que esta nueva experiencia, esta nueva etapa de mi vida, es como las otras, el sueño de alguien que me soñó. Entre Polo Moro y yo no hay mucha diferencia, especialmente ahora que a él le ha dado por fabular... (Mora 1998: 33).

Y uno de los personajes de Unamuno le dice a Augusto Pérez:

Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso, confundirlo todo en una sola niebla (Unamuno 1979: 143-4).

Niebla y sueño son una misma cosa en la obra unamuniana: es la confusión positiva que nos permite descentrar el sujeto y descentrar el signo. Así, la obra de Mora es un proyecto literario dirigido hacia esa misma aspiración debajo de la cual subyace una teoría del lenguaje y una teoría de la escritura que queda muy nítidamente dibujada en *Mano a mano*.

El fabular, el soñar, el imaginar, es un saber y un conocimiento por el que alcanzo sobre todo la comprensión de mí mismo. Por eso la literatura desempeña el rol de un instrumento epistemológico que es capaz de sondear en la niebla que ella crea una ontología de la conciencia.

En *Mano a mano*, la demolición de la autoridad del autor se trae abajo los límites del texto y los límites del sujeto unitario, el cual es sustituido por la pluralidad y por el sujeto múltiple. De ahí que el diálogo entre Polo y Morarodríguez represente sobre todo la dualidad de la conciencia. El texto demuestra que la independencia de la conciencia sólo existe en la razón. La imaginación acepta las dos. Por eso, Morarodríguez, después de ser confrontado por su otro yo, debe pactar con él, no sólo por miedo sino por necesidad, pero sobre todo por convencimiento.

El destino de Polo en su experiencia fabuladora será el mismo: sus personajes se le rebelarán y él deberá entablar diálogo también con ellos. Diálogo, multiplicidad, pluralidad inevitable: es este el juego de espejos de *Mano a mano*.

A pesar de la hondura filosófica a la que esta novela nos puede arrastrar, sigue siendo un texto jocoso hasta en sus escenas más serias y escabrosas. Fue precisamente como texto humorístico que este relato fue llevado al IIIer. Congreso Internacional sobre el humor luso-hispano, realizado en Canadá, octubre de 1998, el mismo año de su publicación. Para esa reunión, Estébana Matarrita Matarrita llevó una ponencia a propósito de *Mano a mano*, titulada "Humor, literatura y filosofía en un texto costarricense", suscitando la curiosidad de los participantes en muchos aspectos.

Matarrita logró destacar la funcionalidad del humor moresco en el ámbito clásico del famoso precepto latino del *nosce te ipsum* y entronca su escritura con una tradición cuasirreligiosa del culto a Hermes. Matarrita califica de literatura hermética esta producción de Mora en dos sentidos: en el del culto al polifacético dios griego y en una forma de escritura derivada de este, tal y como la expone Eco en su libro *Los límites de la interpretación* (1992).

Para Matarrita, esta interpretación es plausible desde el momento en que justamente la complicada trama y los sofisticados recursos técnicos hacen de esta novela un texto límite que flota en una especie de deriva hermética, apto únicamente para los iniciados en un culto literario caracterizado por algo así como una *ratio difficilis*.

Siguiendo las rutas heurísticas abiertas por Matarrita y su basamento en los estudios clásicos, me gustaría detenerme un instante en la forma en que Morarodríguez se da por vencido de la realidad de Polo. Recordemos su desesperación inicial ante el fantasma y sus asedios:

Dormí toda la noche, de un tirón. Puede que me haya levantado una vez a orinar. No estoy seguro. En fin, que después de mi encuentro con Polo, todo parece haber vuelto a su ruta. Que viva a su manera y que me deje vivir a la mía: es lo único que pido y a lo único que puedo aspirar. Que el hombre existe es un hecho, un hecho que no puedo destruir. Tendría que destruir esta computadora, su contenido; tendría que desaparecer a la gente a la que le hablé de él; a los que oyeron a éstos...Es imposible destruir la palabra...No me queda más que vivir con él y todos los otros y punto y a un nuevo renglón (Mora 1998: 34).

Es decir, que la escritura crea una suprarrealidad más auténtica que aquella de la cual parte. Esa suprarrealidad es la del lenguaje y la escritura. Son ellas las que bordean al ser y le dan su forma. Ser, lenguaje y escritura ponen en marcha una realidad irreversible. Frente a la vida, es la fuerza de la imaginación la que se impone. Es la imaginación la verdadera realidad del ser y es en este momento en que se manifiesta en toda su elocuencia el epígrafe que la novela toma de Pessoa:

If they were to tell me that it is absurd to speak thus of someone who never existed, I should reply that I have no proof that Lisbon ever existed, or I who am writing, or any other thing wherever it might be (Mora 1998: 26).

Toda la novela es, al igual que *Niebla* de Unamuno, una búsqueda de respuesta a las preguntas primordiales. Se trata no sólo de una reflexión sobre la creación literaria, sino que el texto plantea cómo a través de ella se rastrea al ser en un proceso ontológico en el que el sueño, la imaginación, el espejo, la representación y la computadora como metáfora de estos, juegan los papeles estelares. Pero, a su vez, la forma y la naturaleza de la forma que la escritura crea, es siempre fugaz en otro sentido, en otro “renglón”, como dice la cita anterior a la precedente, porque su misma autonomía le concede la libertad para autoengendrar su propia vida.

En otras palabras, la ficción crea ficciones nuevas en una secuencia infinita de representaciones que el primer trazo sobre el papel desencadena. Hay en el rastro de tinta que va dejando la escritura sobre la página una materia que tiene su propio aliento, un destino que es sólo suyo y ante el cual el autor no es más que otro testigo.

El *alea iacta est* de la sentencia latina es este determinismo en que el lenguaje aprisiona la pluma que lo libera. Así, el representador termina representado y lo representado se vuelve representador y esto hasta el infinito en ese juego de cajas chinas de *Mano a mano*.

De ahí que el ser, la realidad y la verdad no sean más que ficción en el sentido de que siempre están por alcanzarse y nunca se dan completos. Ser, realidad y verdad no son más que pura virtualidad, esferas concéntricas de representación. En ese sentido, la computadora, esa máquina de representaciones, epítome actual de la comunicación, de las interacciones, es el instrumento perfecto que viene a redundar el sentido buscado por el texto.

Además de la computadora como concreción semiótica, hay otro rasgo textual que redundando en el sentido del relato. Se trata del humor, razón por la cual Matarrita eligió esta novela para llevarla como muestra del humor en la literatura costarricense al ya mencionado congreso. Ampliando de nuestra propia cosecha las reflexiones de la ponente, nos atrevemos a afirmar que el humor juega en este texto dos papeles; a saber:

1. El de lo cómico propiamente dicho, que se emplea sobre todo para aplanar de la forma más salvaje la autoridad del autor. Tal es el caso del tremendo estreñimiento que sufre Morarodríguez y que le comenta a su amiga María Gerty en estos términos:

Me duele el trasero. No sé porqué la comida de España siempre me constipa (¿o será el vino? He bebido, María Gertrudis...como siempre). Esta mañana defecué un material granítico que acabó con la integridad física del esfínter (Mora 1998: 54).

Polo se aprovecha de esta incomodidad del autor y hace a ese propósito la siguiente acotación en uno de sus faxes a María Gerty:

Mon cheri: El hombre ya no tarda. Se acabó tu cuarto de hora. Ya te escribiré cuando no haya moros en la costa. Ya escucho sus pasos, los pasos del ogro...ya abre la puerta...se dirige al baño. Un grito de dolor que le sale desde lo más profundo del culo, rompe el silencio... (Mora 1998: 59).

Como dice Borreguero, Polo es el conjunto de selecciones operadas por Mora para proyectar la imagen que de su propio yo quiere ofrecer. Pero Polo Moro –agregamos nosotros– no acepta la forma en que lo han creado y revela que la imagen ofrecida no es más que una subjetividad inventada, la invención que Morarodríguez hace de su propio yo. Para ello, se dedica a mostrar lo que no sabemos de Morarodríguez, sus puntos flacos y sus flatos, con el fin de ridiculizarlo, de quitarle toda decoración jerárquica.

En este sentido, el humor de Mora es un humor terapéutico, pues al reconocer que la imagen que tenemos de nosotros mismos no es más que una ficción, nos enseña a reírnos de nosotros mismos, del sujeto que ficcionalizamos para los demás.

2. La segunda funcionalidad del humor cumple una razón más puramente semiótica. La forma del humor empleada en este relato, ya lo hemos señalado, es la ironía. Como se sabe, la ironía es una contracomunicación, una división de las voces en la palabra. Entonces, la ironía se nos revela como la forma adecuada de inscribir semióticamente las cuestiones filosóficas a que el texto apunta, ya que el modo irónico pone a la palabra en un estado ambiguo de autenticidad/inautenticidad, realidad/ficción, ser/apariencia y, por supuesto, en un estado intermedio entre lo que es comunicable y lo que es incommunicable. El modo irónico, al interrumpir el fluido de la lógica convencional mediante una especie de circuito semántico y de sentido, afirmando y negando al mismo tiempo, se aviene bien con lo que Matarrita llamó el juego hermético del texto, la “jugada” hermética del texto, acotamos nosotros. Pero igualmente se aviene bien con el juego electrónico que la computadora facilita y por medio del cual se afirma la virtualidad del ser, de la realidad y de la verdad como entidades jamás logradas, siempre en fuga de sentido.

No obstante, la computadora es también la máquina que explora el tiempo. El menú de la Toshiba de Mora, las funciones de este, que se exhiben con “los más descarados anglicismos” –como dice Borreguero–, facilitan y verosimilizan esa flexibilidad temporal que hace posible la ruptura de la rigidez de la *consecutio temporum*, provocando, permitiendo, “la contemporaneidad prolongada” a que se refiere Matarrita en su ponencia.

Sin embargo, si bien es el implícito juego electrónico del “corte”, “pegue”, “borre”, “inserte” y otros el que vuelve diegéticamente aceptables los sucesos del relato; no menos cierto es que estas funciones del ordenador semióticamente generan una temporalidad en la que el presente predomina epistemológicamente sobre el pasado. En este punto deberíamos detenernos un poco más porque el texto nos solicita meditar sobre ello.

Por intermedio de Polo, que es el doble de la voz de Morarodríguez, la representación de su conciencia dialógica, el autor lleva a cabo la retrospectión de su pasado en este

aniversario de sus cincuenta y nueve años. Por eso, el relato se inicia de esta manera, justamente con la fecha de cumpleaños del autor:

París, domingo 9 de octubre de 1994.

Desamparados, miércoles 9 de octubre de 1935: en la calle real, a un costado de la iglesia, nace a las diez de la noche de un miércoles lluvioso, Mora Rodríguez. Cincuenta y nueve años más tarde, héle aquí en París, celebrando el último cumpleaños de la quinta década de su vida, diez años que contemplaron haciéndose viejo y hundiéndose cada día más en sus memorias, las que poco a poco le han permitido la invención de un pasado... (Mora 1998: 27).

Sus memorias...Esta cita convoca a otra de otro texto, el poemario autorretrato del autor y en el cual dice: “Pero sobre todo, soy mis memorias, mis palabras, mis padres, mi tierra”. Sin detenernos en el orden mismo de la serie, que de por sí es muy significativo en su jerarquización, la memoria ocupa una posición clave en la obra de Mora. La simpática polémica que se da entre Polo y Morarodríguez pone en escena en realidad el diálogo interno de una conciencia que debate su propia historia.

Extraños como son los caminos de las estructuraciones textuales, en esta novela el tiempo, que es el a priori de la memoria, se diluye en el espacio para fluir por él; de ahí que el relato arranque como un viaje.

En realidad, podríamos pensar que la mayoría de los textos de Mora son textos viajeros. Los espacios recorridos en estos viajes se podrían resumir en un simple “aquí” y “allá”, siempre intercambiables entre sus dos patrias, la chica y la grande. Pero el viaje fundamental es el viaje de la conciencia. Si *Mano a mano* arranca como libro de viajes, no termina como libro de viajes porque esta elección genérica inicial es inmediatamente subordinada a un propósito estético completamente nuevo. Allí el género remite a un nuevo sentido y a una nueva función al entrar en diálogo con otros y deconstruirse recíproca y estilísticamente.

Así, aunque podamos reconocer, además del género del libro de viajes, una variadísima fuente genérica de raíces muy tradicionales como el género epistolar, el diario íntimo y hasta elementos de la novela policíaca y de suspenso —esto último señalado perspicazmente por Borreguero—, todos esos géneros se renuevan de diferente forma. Por ejemplo, el diario íntimo o el de viajes no son aquellos libros cuidadosamente guardados por una coqueta cerradura metálica o broche de cuero, sino un aparato electrónico, cuya cerradura digital es el código que Polo aprendió a descifrar y a usar. “Esa máquina infernal”, como la llama Juana —uno de los personajes que Polo saca a pasear por las calles y bares de Madrid—, alberga, como el diario íntimo, todos los secretos del autor. El descubrimiento de Polo posibilitará no sólo nuestro ingreso a ese mundo de intimidad del autor, sino que también permitirá una lúdica intertextualidad que exige, además, el conocimiento previo de las otras obras del autor. Pero a esto volveremos después.

Por eso, en *Mano a mano*, la ficción sólo alude a otras ficciones, como en *El Quijote*, en su juego de géneros y retóricas.

Si la computadora es el sustituto cibernético del diario, el fax es el sustituto mediático del tradicional género epistolar.

Sin embargo, además del diario y de la epístola como variaciones de la literatura intimista, *Mano a mano* es también el relato picaresco en el que se combina lo autobiográfico y lo confesional.

Si, como dice Bajtín, la novela “es un género que busca eternamente, que se está investigando eternamente a sí mismo y siempre está reconsiderando todas sus formas establecidas” (Bajtín 1991: 553), las novelas de Mora representan paradigmáticamente ese esfuerzo por “novelizar” los géneros, por lograr que estos lleguen a esa “zona de contacto con la realidad inacabada”.

Aparte de esta hibridación de géneros y retóricas y su correspondiente deconstrucción mediática, la obra de Mora presenta también una hibridación de voces. Allí se nos sirve una ensalada de jergas, modos discursivos conversacionales y orales que remiten a prácticas sociales de todo tipo, desde las especializadas hasta la “cháchara” deportiva. Todo aderezado con un manejo del diálogo que sorprende por su versatilidad y aceleración. De esta forma, se destaca en él un interés por lo popular, que está no sólo en los elementos del contenido, sino también –y esto es quizá lo más significativo– en la forma de una estética en la que la tradición y la vanguardia se dan la mano sin contradecirse una a la otra. Así, lo popular alcanza en sus textos el decoro de lo elevado. Lo bajo se convierte en alto y, por esa misma operación, hace bajar lo que está arriba reconciliándolo con el mundo.

Por ese expediente, la obra de Mora no sólo cuestiona la frontera entre lo real y lo ficticio, sino además el límite entre lo culto y lo popular. Su obra se esfuerza por mostrar que la maestría y la eficacia literaria no estriba en el sector de la realidad que se seleccione, sino que es en el lenguaje y sus siempre inéditas potencialidades en donde se encuentra el *quid* del asunto. Para este autor, la verdadera creatividad y aceptabilidad de un texto radica en el dominio técnico de las posibilidades de la lengua y de las formas narrativas.

En fin, terminemos por decir que encontramos en esta novela contenidos nuevos en moldes viejos que son, por ello mismo, renovados gracias a la maestría narrativa de este escritor, al igual que encontramos moldes nuevos vehiculizando viejos contenidos.

A ese respecto es importante destacar cómo este escritor, sin los falsos pudores ni las elevadas consideraciones de la cultura académica e institucional, toma de la estética mediática algunas de sus vilipendiadas prácticas. Entre ellas, la técnica del serial y del *feuilleton*; de este último, pudimos observar en *Mano a Mano*, cómo los autores complacían las amables y a veces airadas solicitudes de sus personajes y lectores; pero también pudimos observar lo que nunca se había visto en el *feuilleton*: que los personajes y los lectores se resistieran al curso del relato y boicotearan al escritor. He aquí una muestra:

Morarodríguez me llamó y me dijo que estabas aquí, bajo un nombre ficticio...

Siempre ese tipo ¿Cómo se enteró?

Morarodríguez lee todos los periódicos del país. Sólo le toma una hora al día.

Lee muy rápido.

No sé.

¿Y qué quiere?

Que regreses inmediatamente a la prisión.

¿Para qué?

Te necesito en mi relato. Lo concebí hace años. No puedes arruinarme la trama con tus desvaríos...

Primero, tengo que acompañar a mi hermano a un punto equidistante entre Cahuita y Puerto Viejo, en la finca de Johnny.

¿Johnny?

El brazo derecho de Carr.

¿Carr?

El brazo derecho de Johnny (Mora 1998: 138).

Del *feuilleton* también recupera lo que podríamos llamar “el círculo de lectores”, ya que sus obras, y muy especialmente esta que analizamos, remite a un contexto que está guardado en la misma computadora y del cual nos supone poseedores.

Así, esta novela de Mora cierra su círculo de consumo a su propio “Club de lectores”, a los que muy especialmente se dirige, sin excluir del todo a los otros, a los que, implícitamente y por ese mismo requerimiento, invita también a penetrar en el resto de su extravagante mundo literario.

En general, las obras de Mora, y esta novela en particular, describen interiormente la figura del lector modelo que quieren crear, y esto es –según Eco (1988)– un rasgo indiscutible de todo buen libro.

A través del aluvión de citas y referencias, de lenguajes y de jergas, Mora organiza su obra como sistema de instrucciones para el lector ideal que él quiere para su obra, haciendo énfasis, eso sí, en el carácter innovador del nivel de la enunciación (el “cómo), más que en las novedades del nivel del enunciado (el “qué).

Esta particularidad hace del tiempo de la lectura un tiempo de doble velocidad:

1. Un ritmo de gran velocidad que se orienta hacia el consumo de las peripecias de la historia. Esto es lo que Eco llama lectura ingenua o de primer nivel (lectura gastronómica).
2. Un ritmo más pausado, orientado hacia la degustación de las estrategias textuales. Este tiempo es dilatado pues obliga a la pausa necesaria para recordar y conectar lo que ya se conocía con anterioridad, tanto de las obras precedentes del mismo autor, como de otras de la literatura universal. Esto es lo que Eco llama lectura crítica o de segundo nivel (las puede haber incluso de tercer y de cuarto nivel también).

En las obras de Mora es justamente esta doble velocidad del tiempo de la lectura lo que procura un tremendo gasto energético, ya que el lector debe trabajar (idealmente) en varios niveles simultáneamente y según el ritmo que el mismo texto impone.

En cuanto al serial, habría que detenernos un poco más y recurrir, de nuevo, a Eco (1988).

Según el semiólogo italiano, la originalidad absoluta como criterio estético surgió con el romanticismo, pero actualmente la fenomenología del valor y del placer estéticos ha seguido otro derrotero, tal vez –agregamos nosotros– porque el mundo contemporáneo ha aumentado la cantidad, la calidad y la intensidad de los fenómenos comunicativos.

En la actualidad, pareciera, como vaticinaba el filósofo español Ortega y Gasset, que los temas de la novela se han agotado y no queda más salida que restringir nuestro placer a lo que se ha dado en llamar “el retorno de lo idéntico”.

Las interrelaciones de producción y disfrute en el arte, las cuales se han producido por el acrecentamiento del fenómeno comunicativo en el mundo moderno, han propiciado, por otra parte, un diálogo entre formas que habitaban anteriormente mundos aparte: la cultura popular y la cultura sabia.

Entre las formas de la cultura popular que Mora ha introducido en sus textos –aparte de las ya mencionadas sobre la oralidad y sus jergas diastráticas– están las formas mediáticas. De ahí toma justamente el serial.

Escribir “en serie” no quiere decir, en el caso de Mora, construir textos según un modelo siempre igual, como en la industria, sino más bien escribir, como en el *feuilleton*, textos que se continúan sin repetirse exactamente. En otras ocasiones, hemos insistido sobre este fenómeno afirmando que sus textos siempre nos dicen “de otro modo lo mismo”, pero acentuando que la diferencia buscada está más en el modo narrativo que en las historias contadas

Tomemos el caso de una de sus últimas novelas, *La loca Prado* (1998). Este relato refiere al párrafo introductorio de su primera y más conocida novela: *Cachaza* (1979) y continúa, por separado, la historia completa de esta pobre mujer, recluida en el asilo de locos en la primera novela, y en donde escandaliza a todos, médicos y enfermos, por sus desatinos. Pero la María de *La loca Prado* no es la misma que observamos en *Cachaza*. después de leer *La loca Prado* estamos en mayor capacidad de entender a la enferma que grita por las noches en *Cachaza*.

Otro caso es el de *Los problemas del gato* (1996), cuyos protagonistas, gracias a una especie de “*remake*”, encontramos de nuevo en *Memorias de un Psiquiatra* (en prensa para el 2000) con el extraordinario descubrimiento de que se trataba de la historia misma de Polo, sólo que en la segunda nos damos cuenta de lo que sucedió en México, mientras en *Los Problemas del gato* el lector únicamente puede imaginarlo de modo incompleto.

Igualmente sucede, y en mayor medida, con el cuentario *La distancia del último adiós* (1995), en el que los diferentes relatos no son sino episodios de la novela autobiográfica de *Memorias de un Psiquiatra*; pero mientras en aquella los acontecimientos y las peripecias eran accidentes extraordinarios sin hilación, en esta otra adquieren su verdadero sentido en la unidad del relato de una vida en la que cada una de ellas va marcando las transformaciones paulatinas de un sujeto.

No obstante, el caso más excepcional es el de *Mano a Mano*, en el que desfilan casi todos sus personajes con “*remake*” o sin él, con “*loop*” o sin retroceso, en espiral o en serialidad motivada, como es el caso de la Juana (el personaje femenino más conspicuo y desaforado de *Cachaza*), quien actuará siempre de la misma manera, cualquiera sea la situación en que ella se encuentre. En *Mano a Mano* es el *ludus* y el humor lo que cuenta más en una reflexión sobre el oficio del escribir y la fenomenología de la creación.

En fin, un recuento de las estrategias seriales en la obra de Mora y su significado implicaría toda una investigación aparte y este no es el caso ahora. Por el momento, lo que nos interesa destacar es esa dialéctica entre “esquema” e “innovación” que caracteriza a la obra de este autor y la reaparición de sus *topoi* particulares mediante nuevos estilemas.

Según la concepción moderna del valor estético, todo texto bien construido –dice Eco– debe presentar las siguientes características:

1. Una dialéctica entre esquema e innovación.
2. El lector debe captar esa dialéctica tanto en los elementos del contenido como en los de la forma.

Si unimos a esto, la reiterada preocupación de Mora por construir su lector, no nos queda más que concluir que su obra es una de esas obras bien logradas que han llegado para quedarse, “aunque a usted no le parezca mentira”, como dice Polo.

Nota

- * Esta publicación es parte de una serie de artículos que han venido apareciendo en esta misma revista, con el fin de revisar la obra completa de V. A. Mora, escritor costarricense contemporáneo.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. 1991. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Borreguero, Margarita. 1998. "Introducción". En *Mano a mano*. San José: Editorial Icode.
- Eco, Umberto. 1988. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelos: Editorial Lumen.
1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel. 1996. *De lenguaje y literatura*. Antología. Barcelona: Paidós.
- Matarrita, Matarrita, Estébana. "Humor Filosofía y literatura en un texto costarricense". Ponencia presentada en IIIer. Congreso Internacional sobre el humor lusohispano, realizado en Canadá, octubre de 1998.
- Mora V. A. 1995. *La distancia del último adiós*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
1998. *Mano a mano*. San José: Editorial Icode.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. París: Seuil.
- Unamuno, Miguel de. 1979. *Niebla*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- Zavala, Iris. 1991. *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona: Anthropos.