

## Mirar mientras espero: acerca de “Los cuadros de una exposición” y la cuentística de R. H. Moreno-Durán

por *Simón Henao Jaramillo*  
(*Universidad de Buenos Aires*)

### RESUMEN

*En el cuento “Los cuadros de una exposición” se pone en escena una figuración de la crisis del sujeto dada a partir de los efectos de la mirada en la que se distinguen el plano de lo real y el plano de lo imaginario. En el cruce entre esos dos planos, el sujeto se constituye como un no sujeto, con lo que se reconoce como un sujeto en imposibilidad de sujeción, quien al ver el lugar que ocupa, se ve viendo, se ve viéndose. Estos efectos de la mirada se instauran dentro del proyecto literario de Moreno-Durán que tiene como uno de sus motivos centrales la experiencia de lo extranjero.*

*Palabras clave: Moreno-Durán - mirada - sujeto - imaginación - realidad*

### ABSTRACT

*The short story “Los cuadros de una exposición” presents a figuration of the crisis of the subject, resulting from the effects of a gaze in which the real and the imaginary are distinguished. It is at the crossroads of these two levels that the subject constitutes itself as a no subject, thus recognizing itself as a subject in the impossibility of subjection who, seeing the place it occupies, sees itself looking, sees itself looking at itself. The effects of the gaze are established in Moreno-Durán’s literary project, a project in which the experience of the foreign becomes a central theme.*

*Keywords: Moreno-Durán - gaze - subject - imagination - reality*

*... ver la interioridad desde afuera...*

Emmanuel Levinas, *La realidad y su sombra*

1. Un motivo recurrente en los cuentos de Rafael Humberto Moreno-Durán (1946-2005) es el de asignarle a sus personajes la condición de extranjeros. Esta condición responde a una propuesta estética que irrumpe en la tradición narrativa colombiana. Un ejemplo de ello está en el cuento “El capítulo inglés” (Moreno-Durán 2001: 179-207) en donde Moreno-Durán retoma a Efraín, el protagonista de *María*, para relatar, desde la primera persona, las vivencias de este personaje en Inglaterra. Es en este periodo de la vida de Efraín, en el que se centra el relato de Moreno-Durán, construido con su característico humor, a través de la ironía y la parodia con que relata los excesos que vivencia el personaje. Las andanzas de Efraín en Inglaterra narradas allí, mientras es estudiante de medicina, amplían, tergiversan y resignifican a uno de los protagonistas de la tradición literaria colombiana.

Esa resignificación a partir de la experiencia de lo extranjero, se encuentra también, aunque con otros sentidos, en los relatos que componen el libro *Metropolitanas* (1986). Allí aparece a manera de prólogo, bajo el título “Canon para seis voces”, una suerte de poética en la que retoma dos motivos que son constantes en la obra narrativa de R. H. Moreno-Durán. Están presentes las relaciones entre la ficción y lo real, en cuyos matices —como podremos observar detenidamente en el estudio del relato seleccionado a manera de ejemplo— el autor acusa un agotamiento de lo real y se inclina por una urgente y necesaria intervención de la ficción en el propio agotamiento con el cual enmarca a la realidad. Pero también, y en relación a ello, en “Canon para seis voces” se encuentra una figuración de lo extranjero, de lo cosmopolita y de lo impropio, que es particular en la obra de Moreno-Durán. Este motivo, que bien podría pensarse como *extraño* a la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo XX, tan cara a narrar casi exclusivamente lo propio —basta observar las obras canónicas incluso a partir de *La vorágine*, hasta el macondismo de García Márquez para dar buena cuenta de ello—, se expresa a través de distintas figuras como las rutas, las travesías, lo ajeno, lo extraño, que son



propriadamente enunciadas en “Canon para seis voces” a través de la figura cartográfica del mapa, que las agrupa.

Es en esta figura en la que Moreno-Durán encuentra un vínculo específico entre, por un lado la relación que establece la escritura entre la ficción y lo real y, por el otro la elección narrativa de lo impropio. En este sentido, como Moreno-Durán escribe, el mapa representa el origen mismo del destino y no tanto la trayectoria hecha o el señalamiento de una trayectoria que se deba realizar: es en esas coordenadas, las que establece el mapa, en las que se descifra, dice Moreno-Durán, la aporía, es decir, la “carencia de camino”:

*Metropolitanas* no es más que un mapa cuya lectura busca corregir los extravíos de una agitada peregrinación o, en su defecto, subsanar los vacíos de la memoria. Porque es en la justa intersección de peregrinación y memoria donde el *homo viator* funda su patria y es desde allí donde proclama los motivos de un viaje que, como quería Celan, justifiquen su divisa: “con él/peregrinan los meridianos...” (Moreno-Durán 1986: 11)

Ese viaje otorga el carácter de extranjero ya no sólo a los personajes que intervienen en los relatos, sino al relato mismo: la ficción, incorporada al terreno de lo real, actúa como un extranjero. Esta dinámica es, desde luego, aplicable también a su movimiento contrario: lo real se hace extraño al intervenir en la ficción. Con este carácter extranjerizante, los relatos de *Metropolitanas* revelan lo que ha sido denominado como una crisis del sujeto. Esta crisis figura en los seis relatos y constituye lo que podría decirse es su hilo conductor. No por nada, en el mismo prólogo, Moreno-Durán propone que esos relatos sean leídos como un solo cuerpo, como una unidad narrativa. Y si bien este recurso es utilizado en otros volúmenes de cuentos (*Cartas en el asunto*, por ejemplo), es en *Metropolitanas* donde, posiblemente, logre mayor efecto, puesto que no se inclina por estrategias narrativas que relacionen directa o indirectamente a los distintos personajes que aparecen en los relatos, sino que contiene su relación a partir de la extranjería y la crisis del sujeto.

Ahora bien, al tomar como objeto de estudio el primero de los relatos de *Metropolitanas* podríamos advertir que se trata de un relato que cuenta con su propia unidad e independencia respecto de los otros relatos. Pero al advertirlo, lo estamos también señalando. La figuración del sujeto femenino que vemos aparecer en el relato “Los cuadros de una exposición”, tal y como está estudiada más adelante, da cuenta no solamente del relato sino también de la constitución de una obra más amplia, acorde al plan cartográfico que Moreno-Durán se había propuesto.

2. Nunca he puesto un pie en la avenida da Liberdade o en la rua das Pretas, jamás he caminado por ninguna de las esquinas del Terreiro do Praço, nunca he estado en Lisboa. Pero puedo correr el riesgo de decir que la he visto. En películas de Joao Cesar Monteiro, de Pedro Costa, de Joao Pedro Rodrigues, de Wim Wenders... Allí, de una y otra manera, figuran, aparecen y desaparecen, iluminadas u oscuras, transitadas o vacías, las estrechas calles de Lisboa, siempre en pendiente, tirando hacia arriba o hacia abajo, según dónde esté la cámara, y en el fondo o fuera de campo, pero estando, con esa ubicuidad tan suya, el mar, el puerto, con sus barcos, sus bajeles, sus veleros. Es esa imagen de la ciudad portuguesa la que, banalmente estereotipada, ve desde el bar Braganza, en el puerto, la narradora de “Los cuadros de una exposición”, el primero de los relatos de *Metropolitanas*. En la narradora (una actriz que aguarda que se rueden sus escenas mientras va contando los sucesos de la película que se está rodando) existe marcadamente una diferencia entre el espacio visto y el espacio experimentado. En ella esa diferencia entre lo visto y lo experimentado se prolonga, se extiende, se disuelve, hasta ocuparse de su propia identidad: hay una diferencia entre el sujeto observador (el yo que ve) y el sujeto que experimenta esa visión (el yo que se ve viendo). Es de esa doble diferencia —de esa diferencia bifocal— representada en el relato mencionado, de la que vamos a intentar ocuparnos a lo largo de este trabajo. Para ello tomamos como punto de partida la pregunta inicial que se hace Françoise Collin en el artículo “Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto”: “¿Cómo quien no “es” puede ser sí mismo?” (1995: 3).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Una variante de este interrogante fue someramente planteado, a su modo, por uno de los críticos que más ha escrito sobre Moreno-Durán. Me refiero a un artículo de J. E. Jaramillo Zuluaga en donde señala que la pregunta que atraviesa los seis relatos del libro es “¿es posible afirmar una verdad en el límite del propio cuerpo, una

Y es que la narradora se presenta, desde el comienzo mismo del relato, como un sujeto que, por ahora, llamaremos múltiple; un sujeto que, para poder ser quien es, debe dejarse ser, debe distanciarse de sí misma; un sujeto que no es su propio sujeto; un sujeto que, en términos de Heidegger, ha sustraído su ser. No ser ella es para ella ser ella. Pero ese ser ella, tal y como se nos presenta en el relato, es siempre sin *completud*, sin realización, sin identificación. Su sujeción es alter(n)ada, en *Double-bind*. Siempre otro, recubierta. Así se presenta la narradora, en las primeras líneas del cuento, siendo lo que no es:

Metida por oficio más que por placer en la piel ajena, ya ni siquiera sé quién soy. Una vez fui Mariana Alcoforado y otra Luisa de Brito, lo que no me impide que hoy *me vea convertida* en una audaz reportera que lo arriesga todo en pos de una gran primicia. (Subrayado mío) (Moreno-Durán 1986: 17)

Pero ¿de qué manera este sujeto múltiple, este constante *meterse en la piel ajena*, problematiza la categoría de *sujeto*, esa categoría que ha sido declarada muerta, de acuerdo con Collin, por el pensamiento postmetafísico (1995: 3)? ¿De qué manera ese sujeto es, usando las palabras de Collin, un *no sujeto*?<sup>2</sup> ¿Es posible pensar al personaje y narradora del relato de Moreno-Durán como un *no sujeto*? Y de ser posible, al hacerlo, acaso ¿no estaríamos fijando un ser cuya realización se da, justamente, en la imposibilidad de ser fijado, algo que se define (o se in-define) por su permanente metamorfosis, por su mutación constante, por su perpetuo ser otro? ¿No estaríamos, en ese caso, *dogmatizándolo*, dándole una identidad ilegítima? Y al hacerlo, ¿no estaríamos violentándolo? Y violentando no sólo a ese sujeto (o *no sujeto*) que figura en el relato como narradora y como personaje de su propia narración sino, ante todo, a lo que ese sujeto ficcional, hecho de escritura, compuesto, digamos, *artísticamente*, representa para sí mismo.<sup>3</sup> En otras palabras, al interrogar la constitución ontológica de una figura imaginaria, *visible* en cuanto imagen (exclusivamente *visible* en cuanto ella), al preguntarnos por sus rasgos, por sus características, por sus comportamientos y, sobretudo, por sus mutaciones, por sus variaciones, ¿no nos estamos interrogando por lo que esa interrogación representa

---

verdad que únicamente me compete a mí, y que además, sólo puedo descubrir frente a lo que no soy, frente a lo que es distinto de mí?” (2005: 148). Aunque el sentido de la pregunta dista de parecerse al sentido de la pregunta formulada por Collin, no deja de ser notable cómo ambos interrogantes plantean la posibilidad de que el sujeto tenga una afirmación en su alteridad.

<sup>2</sup> Al utilizar el término *no sujeto*, Collin se refiere, por oposición, al “sujeto pleno” al que aspiran determinados discursos del feminismo. Así, dice que el *no sujeto* para los filósofos (hombres) “califica el modo fundamental, ontológico, del ser en el mundo, el Dasein, del que es testimonio la escritura”, mientras que para las mujeres (filósofas), el *no sujeto* califica el ser en el mundo “de las mujeres, y aun la escritura misma de las mujeres” (1995: 6) El *no sujeto* se refiere entonces, a una posibilidad ontológica (y estética, ética, política) en relación con la expresión propia del ser, con la manifestación de su ser en el mundo. La escritura, desde Heidegger (desde Novalis, desde el romanticismo alemán), es testimonio del ser, pero ese testimonio puede ser (Kafka y sus secuaces nos lo han mostrado), también, la expresión de un *no ser*. Por lo tanto, el *no sujeto* que se inscribe en la escritura (ese *no sujeto* posible *por* la escritura, posibilitado *en* ella) es más una condición de porvenir que una sujeción. Es un *aun-no-sujeto*. Más cercano de ser un hecho imaginario (una proyección, un espectro) que una materialidad. Es por ello que el *no sujeto* tampoco es una negación a la estructura de la sujeción; no es, en ningún aspecto, su abolición. Ya lo había advertido Derrida, unos años antes de la publicación del artículo de Collin, cuando se pregunta, en la entrevista que le hizo Jean-Luc Nancy en 1989 para la revista *Cahiers Confrontation*, al hablar sobre la “liquidación” del sujeto, si esa “liquidación” (término que, dice, está más cercano del código del bandidaje o de las finanzas que de la filosofía) no tiene que ver más bien con una consigna que apunta a un “retorno al sujeto”. Y señala, refiriéndose a Lacan, Althusser y Foucault (a quienes se “acusa” de haber liquidado al sujeto con la ayuda de Marx, Nietzsche, Freud y Heidegger), que en ellos “el sujeto es quizás reinterpretado, resituado, reinscrito, ciertamente no está liquidado”. (Derrida 2005: s/p)

<sup>3</sup> Estos interrogantes provienen de la idea blanchotiana que señala que lo real en una obra no se presenta como un todo sino como un lenguaje particular dentro de la obra. Dice Blanchot: “Si trabajando [el escritor] para hacer el mundo no está realmente en el mundo es que, por su falta de ser (de realidad inteligible), se vincula a la existencia aún inhumana. Si, según lo reconoce, hay en su naturaleza un deslizamiento extraño entre ser y no ser, presencia, ausencia, realidad e irrealidad. ¿Qué es una obra? Palabras reales y una historia imaginaria, un mundo donde todo lo que ocurre está tomado de la realidad y ese mundo es inaccesible; personajes que se tienen por vivos, aunque nosotros sepamos que su vida es no vivir (seguir siendo ficción)...” (2002: 44)

para sí misma?, ¿no nos preguntamos, de esta manera, por nuestra propia pregunta? La crítica literaria, allí, se convierte en meta-crítica, se vierte sobre sí, se pliega: no puede hablar más que de lo que puede hablar, que es ella misma, de la misma manera que, tautológicamente, no podemos mirar más que lo que podemos mirar: nuestra mirada es el alcance de nuestra mirada. Aunque, sin embargo, eso que podemos mirar, por suerte —ya que donde nos hallamos (en esa topografía de la lectura, en ese interrogante al que nos arroja la lectura) es en un punto de articulación—, es a su vez también articulado. Nuestra mirada gira, tal y como gira la cabeza del trípode que sostiene a la cámara en un paneo, trastornando no sólo el objeto de nuestra mirada, el objetivo, sino, ante todo, trastornándonos a nosotros mismos en nuestro girar, haciéndonos sujetos de nuestra propia articulación.

3. Pero volvamos, por ahora, al relato. Y no tanto al relato como un encadenamiento diacrónico de eventos imaginarios (y “reales”) que podrían ser repetidos aquí (o que *deberían* ser repetidos aquí, no como una generalidad, desde luego, pero sí como una singularidad que restaure, o que invierta, las leyes que componen al relato<sup>4</sup>) a la manera de un resumen, de una sinopsis, sino, ante todo, un ir al relato como una espacialidad textual en donde esos eventos ocurren, desplazándose, a través del lenguaje. ¿Cómo puede haber allí, en esa espacialidad textual, una presencia, una sujeción? ¿Cómo podemos leer, aprehender allí, una subjetividad? ¿Cómo se constituyen, en la escritura, *dentro* de la escritura, los sujetos? En principio, y para no ir más lejos, digamos que lo hacen en cuanto entes visibles. Vamos a un ejemplo, y para ello tomemos el caso de la narradora, concentrémonos en ella: mirémosla. Ya habíamos acordado que, como sujeto (*no sujeto*) ha sustraído su ser. Ella es dejando de ser ella. Sin embargo, algo tiene de insustituible, algo la singulariza, y ese algo es lo visible de su voz. Su singularidad está definida, más que por lo *vocal*, por lo que hay de mirada en su voz. Su narración, su decir(se), es la de una observación. Y es a partir de la mirada como ella reconoce el ser de las cosas (lo que podríamos llamar “lo real y sus efectos”) y en ese reconocer *lo otro* reconoce la propiedad de su ser, su *no ser*, aquello que le brinda, por decirlo así, *unidad corporal*, forma. Durante todo el relato, trata de hallar una prueba visible de sí misma.<sup>5</sup>

Volvamos a la frase inicial del relato, arriba citada. Y detengámonos un momento en el uso de la frase hecha “...lo que no impide que hoy me vea convertida en...”. Al decirlo de esta manera, haciendo uso de un lugar común, está también diciendo “lo que no impide que hoy sea”, o mejor aún “lo que no impide que hoy pretenda ser”, o quizás, incluso “lo que no impide que hoy sea esto que simulo ser...”. ¿Y qué es eso que no le impide ser hoy lo que simula ser? Justamente el hecho de haber sido, antes, otras, pero no ella (o como ella misma lo dice: “Bajo el guión soy muchas mujeres y, al mismo tiempo, ninguna” —Moreno-Durán 1986: 17—). Y esa ausencia del impedimento (presencia de una ausencia en el pasado y en el presente, pero también presencia de esa ausencia ya en el futuro, como porvenir) ha de ser entendida, además, como una posibilidad: la posibilidad de ser en tanto simulacro de ser. He ahí la singularidad de ese no sujeto. Acá podemos entender el simulacro, al igual

<sup>4</sup> Cfr. Deleuze 2002: 16, 23, 26 ss.

<sup>5</sup> Me refiero acá, desde luego, a la noción lacaniana de *estadio del espejo*, con la que podríamos encontrar muchas (tal vez demasiadas) relaciones dentro del relato. Recordemos que en el planteamiento de Lacan respecto del estadio del espejo, las funciones del Yo se dan en oposición tanto al *cogito* cartesiano como a la formulación freudiana del inconsciente. Es en la identificación a una forma exterior como el infante logra discriminarse y distinguirse de lo Otro, y construir su *unidad* a partir de una imagen (la suya propia reflejada en el espejo). Lacan advierte que ese encuentro es previo a la objetivación dialéctica de la identificación con el otro “y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (Lacan 1972: 12). Por lo tanto, el Yo no se constituye sino a partir de una exterioridad, situándose como un Yo ideal (*Ideal Ich*). Esa exterioridad, dada como una espacialidad textual, es la que, con la mirada, la narradora del relato de Moreno-Durán reconoce como Otro y a partir de la cual se reconoce como Yo. Sólo que en el relato, lo simbólico no está dado por el espejo. No hay espejo en el relato, y no podría haberlo, puesto que no hay reconocimiento de un sujeto definido, sino, justamente, reconocimiento de la indefinición del sujeto. Esa carencia de espejo, inexpressada a pesar de que el campo simbólico presente en el relato (el de la actuación, el cine, la representación) lo permitiera, se da, guardando su distancia, de una manera análoga a como se da en *Film*, la obra de Beckett interpretada por Buster Keaton, en donde, tras una serie de actitudes de rechazo al Yo (el actor está de principio a fin dándole la espalda a cámara), el espejo de la habitación es cubierto con una manta pesada, generando, al menos por un momento, la tranquilidad del sujeto de no tener Yo (Cfr. Schneider 1965: 6’10’’ - 6’59’’).

que la representación, como producto de un efecto óptico por el cual se suplanta una identidad.<sup>6</sup> Y así como todas las identidades, al decir de Deleuze, “sólo son simuladas, producidas como “efecto óptico”, por un juego más profundo que es el de la diferencia y la repetición” (2002: 16), para que ese efecto óptico sea expuesto, debe ser proyectado y convertido en imagen, debe ocupar una espacialidad, una textura, un texto. Esa espacialidad es el lugar donde la suplantación se lleva a cabo. Toda representación, todo simulacro, requiere un escenario. La articulación entre lo indefinido del simulacro, sus variables, y lo definido de la textualidad espacial permite definir lo indefinido (Cfr. Collin 1995: 7). Y esa articulación, tal y como se nos presenta en el relato, no es otra que los efectos de la mirada. Lo indefinido del sujeto en constante operación de simulación, se define dentro de la espacialidad generada por el texto (una espacialidad, digámosla, *literaria*) por efecto de la mirada con la que reconoce su propia corporeidad, su sujeción material, física, textual.

4. Dentro del relato esa espacialidad se da en un doble plano (que es ligeramente diferente a decir que se da en dos planos): el plano de lo real, llamémoslo así, en el que habita la actriz que narra, esposa de Freire, el director del film que se está rodando; y el plano de lo imaginario, en el que habita la periodista en la que *hoy se ve convertida* la narradora. Un plano es material, físico; el otro es imaginario, irreal: mera decoración, artificio. Sin embargo, el plano visible es el irreal, no el real. Lo que se ve es lo inmaterial, no lo material. Cuando la narradora se concentra sobre los hechos de la ficción, hace una doble operación en la cual lo real y lo imaginario se funden, se dislocan. En esa operación los hechos de lo real son caricaturizados, ridiculizados.<sup>7</sup> Los repite en su narración, sí, pero esa repetición, justamente, por ser repetición, es una inversión irónica de esos hechos.<sup>8</sup> El plano que se ve *dentro* de esa espacialidad, es el plano de lo imaginario, no el plano de lo real; es el plano del artificio, no el de la materialidad, pues esta materialidad de lo real se ha desecho, se ha descompuesto y ha sido absorbida por lo imaginario. Esa absorción no es otra cosa que el producto de otra operación de la mirada: la cámara cinematográfica. Recordemos que toda la narración es el relato de la grabación de una secuencia fílmica. Y todo lo que está sucediendo es observado por la cámara que captura la

---

<sup>6</sup> Cuando Lacan en su “Observación sobre el informe de Daniel Lagache” utiliza el modelo óptico como soporte analógico para comprender la función del Otro en la construcción del Yo ideal (*Ideal Ich*), aclara que la función de ese modelo óptico es “dar una imagen de cómo la relación con el espejo, o sea la relación imaginaria con el otro y la captura del Yo ideal sirven para arrastrar al sujeto al campo donde se hipostasía en el Ideal del Yo” (1998: 659). Y esa hipostasia, según señala Monserrat Rodríguez, es la operación mediante la cual el sujeto se enmascara por la acción del discurso: “El campo semántico del término “hipostasia”, significado en los distintos campos del saber, se ciñe alrededor del manifestar y soportar un cambio; en patología alude a los efectos de la gravedad sobre un cuerpo inmovilizado. Cambio y muerte en el lugar del Ideal del Yo” (Rodríguez s/f: s/p). Es precisamente ese cambio permanente en el Ideal del Yo lo que hace de la narradora del relato de Moreno-Durán un sujeto hipostasiado, enmascarado en su discurso, simulado, un sujeto representado, sujeto a lo visible de su ser: “Sólo un rostro que intenta darle un poco de carne y hueso a los sueños del prójimo” (Moreno-Durán 1986: 17).

<sup>7</sup> Esta caricaturización de lo real se ve claramente en varios momentos, casi todos relacionados con la memoria y el recuerdo. Pero hay uno de esos momentos que cabe recordar ahora, puesto que está relacionado con la mirada hacia la materialidad de lo real y la inmaterialidad de lo imaginario. Casi al final de la pelea en la que se da muerte a uno de los parroquianos, aparece un comentario de la narradora en relación a las pecas de una de las actrices, comentario con el cual, una de tantas veces, el relato se sale de los hechos de la película (el plano de lo imaginario) para entrar en los hechos de lo real (el plano de lo real). Ese comentario es el siguiente:

Se miden, se cruzan y de pronto Bonita cochambre chilla, ya está, dice, [hasta ahí el plano de lo imaginario, que se disuelve con apenas una coma] y al mirarla de arriba abajo descubro un rostro lleno de pecas, ojos saltones como aceitunas y en las piernas la amenaza de una red de várices [hasta ahí el plano de lo real, la mirada de la corporeidad del Otro]. Hay que ver cómo se esmeran los de caracterización, aunque en el caso de esta mujer más bien hay que felicitar a los de efectos especiales [he ahí la ironía, la caricaturización de lo real, su ficcionalización] (Moreno-Durán 1986: 29)

<sup>8</sup> Retomo de nuevo a Deleuze, para quien la repetición pertenece al humor y a la ironía: “es —dice Deleuze sobre ella— por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidad que hacen ley”. (2002: 27)

materialidad de lo real y lo devuelve, mirado, siendo inmaterial, artificioso, imaginario. La cámara, la mirada de la cámara, transforma lo que es en lo que no es. Nos revela la no coincidencia entre lo que se ve y lo que se es. El bar Braganza, su materialidad, su realidad (la barra, las mesas, las sillas, la escalera, las botellas, la mosca que revolotea hasta quedar atrapada), como cosa atravesada por la mirada de la cámara, se convierte en un bar Braganza artificioso, inmaterial, imaginario. La mirada de la cámara hace de lo real un espectáculo.<sup>9</sup> El cuerpo del actor representando al parroquiano muerto, al caer al suelo y ser enfocado por la cámara deja de ser un cuerpo de un actor para transformarse en un cuerpo inmaterial, en un relato. Allí, incluso la muerte (o más que nada la muerte) y su representación, en la mirada de la cámara, son irreales. Dice la narradora:

Al amplificar las arrugas y los poros, la lente se regodea con lo tenebroso y los pómulos se vuelven lascas hirientes de un paisaje en el que también hay lugar para la miseria y el miedo. Y para que todo guarde su divina proporción, al final aparecen esas cuencas en cuyo fondo velan las pupilas grises y opresivas, siempre fijas en la intemperie que reina sobre el escenario, atentas a lo inminente, a lo que todos sospechan pero que nadie dice, que mejor estarían cerradas” (Moreno-Durán 1986: 31)

Y entonces tal vez sea mejor decir, no *la muerte y su representación*, sino *la muerte y su farsa*. (Este tema de la muerte y su simulación tiene por delante muchas posibilidades para ser pensadas. Pero por ahora no podemos detenernos en ello. Cabe, sin embargo, señalar que, en la mirada que realiza la narradora de ese *muerto vivo* o, más bien, de ese *vivo muerto*, se encuentra concentrada la dinámica del simulacro de la que he venido hablando. Al tratarse de la imitación de la muerte, es decir de esa instancia en donde lo corporal ya no sostiene más al sujeto que se es, se hace también una parodia de la vida: ese muerto, maquillado, arrugado, con los ojos abiertos, *fallido*, está más vivo que nunca: en él, está la risibilidad de lo real, la caricatura de los efectos de lo real). Pero ¿cómo distinguir entre lo real y lo real que se torna imaginario? ¿Qué distancia hay entre la mirada de la cámara y la mirada de la narradora, de ese sujeto (*no sujeto*) compuesto de múltiples sujetos?<sup>10</sup> ¿En dónde lo real deja de serlo y empezamos a *leer* lo imaginario? ¿En dónde la simulación se confunde con lo simulado? ¿En dónde esas dos instancias desaparecen? ¿En dónde se funden? El cuento, en su estructura, está poblado de este ir y venir entre el relato de los hechos de la película que se está rodando y los hechos *al margen* de ese universo ficcional y fílmico, lo que, ahora, entendemos por *real*, a sabiendas de que no lo es. Ese saber irreal lo real y esa confusión entre el doble plano que estructura la espacialidad textual del relato (lo material y lo inmaterial, lo real y lo ficticio, lo visible y lo invisible) es un efecto de la escritura que da como resultado una suspensión de lo real; una difuminación de sus materialidades y de sus eventos, de sus proporciones y de sus determinaciones; una configuración de lo real en la que lo real deja de serlo; una absorción de lo real hecha a partir de

---

<sup>9</sup> Esta espectacularidad de la mirada de la cámara se encuentra expresada en las palabras de Freire, el director, cuando le refiere a la narradora que acaba de hacer una toma maestra, dándole a lo real, con su mirada, una connotación estrictamente estética:

Acabo de hacer una toma maestra, me dijo Freire. Y acto seguido me explicó que el motivo ecuestre era lo de menos, que lo hermoso era el fondo que acababa de captar: los barcos que lentamente se desplazaban por el estuario y que entrevió, allá abajo, a través de las patas del caballo”. (Moreno-Durán 1986: 25)

<sup>10</sup> Hay, de hecho, un momento en que las dos miradas (la de la cámara y la de la narradora), gracias a la espera de la reportera a la que interpreta la narradora, confluyen, apuntan a lo mismo:

Entonces, como si se tratara de emular la mirada con que disimulo mi espera, la cámara traza una rápida panorámica del estuario. Las dársenas y malecones se divisan desde aquí con toda nitidez y creo que nunca me había fijado bien en ellos hasta ahora, gracias a Amaral, mi confidente” (Moreno-Durán 1986: 19)

lo imaginario.<sup>11</sup> Esto es lo que entendemos por “realidad entre/tenida”.<sup>12</sup> Su topografía, su espacialidad textual está *más allá* de la escritura y tiene su correlato en una dinámica de la mirada que bien podríamos considerar como desobrada. Con esto me refiero a esa posición de la mirada (ese enfoque, diríamos) en que el ojo se ve a sí mismo, mirándose; la mirada se mira mirándose; lo que mira, el que mira, la que mira, se mira en el acto propio de mirarse. Y así se reconoce como ser-que-mira. Con ello, la mirada desobra la realidad y la hace imaginaria: imaginaria la mirada, imaginaria la realidad, imaginario el desobrar. Y en ese acto de verse mirándose la narradora se afirma como sujeto negando su no sujeción.<sup>13</sup> Hay una escena en el relato que da cuenta, simbólicamente (casi podríamos decir que alegóricamente), de este acto. Es cuando, de improviso, por la puerta del bar Braganza, aparece un caballo blanco que la mira:

Los ojos brillantes y apacibles, parte de la crin revuelta sobre la frente, los belfos anchos y húmedos, las fosas dilatadas y, en fin, la bella cabeza del caballo blanco se detiene por encima de las dos alas con visillo de la puerta. Aquí yo debo sorprenderme, vacilar, frotarme los ojos, un primer plano sólo para mí. Saraiva se despercude también dispuesto a, pero el director lo disuade con un gesto convincente, qué más remedio queda sino grabar lo que vemos como un testimonio a dos voces en nuestra memoria” (Moreno-Durán 1986: 34)

---

<sup>11</sup> Es esa suspensión de lo real en tanto *efecto* de la escritura lo único visible del proceso por el cual se llega a ello, ya que el proceso de los eventos en el espacio, en relación al sentido de la vista —como, en otro contexto señala Barthes (2003: 47 y ss.)— no pueden llegar al observador visualmente en su movimiento, en su dinámica, en su degradación. A lo que se puede aspirar, y de alguna manera es a eso a lo que la narradora del relato de Moreno-Durán aspira, es a visualizar el efecto. De ahí que, dentro de la película que se está rodando, el personaje que caracteriza la narradora no intervenga en las acciones (violentas o no) más que como testigo y su personaje esté definido por la figura de la *espera* —“neutra hora de espera y de renuncia” (Moreno-Durán, 1986: 32). La espera es, justamente, en tanto tiempo vacío, la anulación de la continuidad, la invisibilidad del proceso, y el deseo de la llegada del efecto que trae consigo el proceso. La *espera* se da, entonces, como una suerte de reflexión óptica. Apoyada en su mirada, la periodista que representa la narradora aguarda la llegada, previsible, de un desconocido, un informante. Mientras tanto, el tiempo (y las acciones en el tiempo) se dilatan (como lo hace la luz en los objetos) para que acontezcan el reconocimiento del sujeto *en* el espacio textual y la identificación consigo mismo.

<sup>12</sup> En un estudio sobre otro cuento de Moreno-Durán profundizo más sobre esta noción de “realidad entre/tenida”. Allí, al analizar un cuento cuyos hechos acontecen durante la violenta jornada del 9 de abril de 1948, señalo que en la escritura del autor colombiano, tanto en su narrativa como en sus ensayos y artículos, existe un agotamiento de lo real (lo que ha sido llamado por Paolo Virno “desencanto”) que conlleva a que esa realidad sea invalidada ética, política e históricamente y surjan nuevas modalidades de experimentar lo real que están vinculadas y en relación de dependencia con la imaginación, entendida ésta no tanto ni como una evasión ni mucho menos como una alienación sino, por el contrario, como un desvío, como una disidencia del paradigma de lo “real” con lo cual se forja una nueva instancia de lo real hecha con sus propios restos. Lo imaginario en esta escritura está menos relacionado con una inventiva o una fantasía que con una inclinación no voluntaria sino manifiesta hacia una irrealidad de la experiencia, o también, y quizás mejor, hacia una inexperiencia de lo real.

<sup>13</sup> Se me vienen ahora a la memoria dos escenas cinematográficas que dan cuenta de esta dinámica en la que el ojo ve su propio ojo y la mirada se mira a sí misma. Una está en la película de Orson Welles *F for fake* cuando la cámara se vierte sobre un espejo que se cierra tras la salida de plano del mismo Welles y se deja ver, viendo, haciendo un rápido dolly hacia atrás (Welles 1973: 1:26'09"). Allí el ejercicio pasa casi desapercibido por la misma propuesta argumental de la película: su tema es la falsificación (algo que podríamos pensar como el punto extremo de la simulación) así que ese movimiento de cámara revela no sólo el artificio de lo cinematográfico, sino también la falsedad del artificio: se vuelve comedia. Es en *Así es la vida*, una película de Arturo Ripstein (actualización de la tragedia de Medea a partir de los elementos, resignificados, del melodrama mexicano), en donde esta misma dinámica se da más cercana a lo que sucede en el relato de Moreno-Durán. Allí la cámara, a mano, entra en dolly a una habitación en donde una joven novia termina de colocarse su traje de boda. Se acomoda el busto y se para de frente a un espejo. La cámara la sigue. Cuando ella termina su acción frente al espejo, sale a derecha, queda fuera de campo, y la cámara hace un movimiento hacia la izquierda con el que queda de frente al espejo. Lo que vemos es alucinante: el camarógrafo sostiene la cámara y a su lado, imponente por menos de un segundo, Ripstein se mira en el espejo, mirándose mirarse. Finalmente, se difumina en negro (Ripstein 2000). Es ese mirarse mirando, ya no del autor sino del personaje mismo, lo que en el cuento de Moreno-Durán, como he querido explicar hasta ahora, sostiene a la narradora en su rol de sujeto *no sujeto*.

Ese mirar del caballo es lo que produce sorpresa de sí y de lo Otro (incluida la muerte, a la que, unas líneas adelante de lo citado, va a observar) y lo que, dentro de la ficción de la película y dentro de la suspensión de la realidad experimentada por la narradora, conlleva a un primer plano, es decir, a una afirmación del rostro como identidad consigo mismo, a una validación de la espacialidad textual, del relato que, en la memoria y en la escritura, se hace a dos voces.

De esta manera, la respuesta al interrogante de Collin, “¿Cómo quien no “es” puede ser sí mismo?”, en ningún momento pretende ser conclusiva, sino, por el contrario, desea ser apertura y estaría inclinándose más bien a no expresarse, a ser silenciada, a no tener lugar. Sin embargo, su propio impulso la lleva a decirse: esa respuesta, que consiste en afirmar que para ser sí mismo alguien que no es, requiere de la mirada y de un comportamiento de la mirada (ético, político, histórico) que la conduzca a mirar eso que no es, mirándose, hace parte también de un mirarse mirando que permite que lo que no es, sea, sin renunciar a su no ser. Esa mirada sobre lo que no es, el mirarse a partir de su propia negación, nos hace pensar, una vez más, en aquella condición de extranjero con la cual partíamos: el sujeto (*no sujeto*) sería entonces aquel que es, que se hace, extranjero de sí mismo, aquel que, como la voz femenina de otro cuento de *Metropolitanas* titulado “Lycée Louis-Le-Grand” vuelve a ser ya no (nunca) ella, sino la potencialidad de un hecho literario, la posibilidad de un texto, de un cuerpo dado en exclusividad para la mirada:

Me acoge con ternura infinita y vuelvo a ser Roxana conmovida por la generosidad de Cyrano, vuelvo a ser la frase que no se agota en la primera lectura, vuelvo a ser la página de ese libro que debe repetirse punto por punto hasta que la lección inaugural se confunda algún día con la sabiduría. (Moreno-Durán 1986: 93)

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (2003). "Literatura objetiva". *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral: 37-51.
- BECKETT, Samuel (2006). "Film" en *Teatro Reunido*. Buenos Aires, Tusquets: 507-551.
- BLANCHOT, Maurice (2002). "La literatura y el derecho a la muerte" en *De Kafka a Kafka*. Madrid, Editora Nacional: 7-49.
- COLLIN, Françoise (1995). "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto". *Revista Mora* nº 1, agosto: 2-17.
- DELEUZE, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- DERRIDA, Jacques y Jean-Luc Nancy (2005). "Hay que comer. O el cálculo del sujeto". *Confines* nº 17, diciembre, 2005. [Edición digital: Derrida en castellano: [www.jacquesderrida.com.ar/textos/comer\\_bien.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/comer_bien.htm) (18/01/10)].
- JARAMILLO ZULUAGA, J. E. (2005). "Metropolitanas: Un mapa de las heterodoxias". *R. H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 144-149.
- LACAN, Jacques (1972). "El estadio del espejo como formador de la función del yo ["je"] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". *Escritos I*, México, Siglo XXI: 11-18.
- LACAN, Jacques (1998). "Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache". *Escritos II*, Buenos Aires, Siglo XXI: 650-660.
- MORENO-DURÁN, Rafael Humberto (1986). "Los cuadros de una exposición". *Metropolitanas*, Barcelona, Montesinos: 17-42.
- MORENO-DURÁN, Rafael Humberto (2001). *El humor de la melancolía*, Bogotá, Alfaguara.
- RIPSTEIN, Arturo (2000). *Así es la vida*. Largometraje.
- RODRÍGUEZ, Monserrat (s/f). "Los ideales de la persona. Yo ideal e ideal del Yo": s/p. [[www.scb-icf.net/nodus/100EstadioDelEspejo.htm](http://www.scb-icf.net/nodus/100EstadioDelEspejo.htm) (18-01-10)].
- SCHNEIDER, Alan (dirección) y Samuel Beckett (guión) (1965). *Film*. Cortometraje.
- VIRNO, Paolo (2003). "Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo, miedo". *Virtuosismo y Revolución. La acción política en la época del desencanto*, Madrid, Traficantes de sueños: 45-76.
- WELLES, Orson (1973). *F for Fake*. Largometraje.