La conjugación del presente imperfecto. La obra narrativa de Jordi Puntí

Carlos Ramos
(Wellesley College)

En 1922, Macedonio Fernández cierra su nota inicial a *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*, con una frase que podría servirnos aquí también para interpretar los vaivenes de los personajes de Jordi Puntí: "De todo en el mundo lo verdaderamente trágico es el Olvido, y de éste, lo más desesperante es que no se lo advierte: el gradual insidioso advenimiento de la conformidad. Y los protagonistas no saben que son muertos" (10). En el mismo año en que se publican *The Waste Land*, *Ulysses* y *Trilce*, Macedonio expone una condición fundamental del personaje contemporáneo que ayudará nuestra indagación aquí. Jordi Puntí (Manlleu, 1967) se dio a conocer hace unos diez años y su actividad literaria ha estado ligada a la narrativa breve. Las historias que comentamos aparecieron en sus dos colecciones publicadas hasta la fecha: *Pell de Armadillo* (1998) y *Animals Tristos* (2002).[1] En ambos libros, la trivialidad de las existencias y la vacuidad de las vidas representadas son tal vez las constantes más repetidas, una especie de leitmotiv postmoderno alrededor del cual se construyen los relatos.

El tedio abre la primera historia de Jordi Puntí en *Pell de Armadillo*[2] —"Arriba un vespre que l'Evian i en Terrier no saben què fer" (15) ("Llegó una noche en que Evian y Terrier no sabían qué hacer")—, y su presencia en diversas modalidades será un trasfondo ineludible en la mayoría de los relatos. Acaso el que construye Puntí sea un naturalismo para el cambio del milenio, en el que ya no es ni la máquina ni la ciudad quien adocena, sino la vacuidad ubicua, que llega tanto al campo como a la ciudad y que embrutece y atonta. La diferencia entre este cambio de siglo y el anterior es que a los personajes no les queda ya el recurso a la utopía. No hay escapatoria. La dimensión heroica se ha evaporado. El héroe es ahora, a lo sumo, quien tiene fama, y ésta puede llegar, aunque de manera efímera y filtrada por el cine o la televisión, hasta el escritor, como en "Tríptic de les biografies" (*Pell*). En sus libros, los personajes que se embarcan en aventuras para escapar a la mediocridad, suelen desembocar en otra, acaso más desesperada. No existe ninguna dimensión de trascendencia en estas historias. Tal vez el único momento en que se atisba algo parecido a ella es cuando el ex–escritor consagrado de "Algunes cicatrius" ("Algunas cicatrices") —la segunda historia de la trilogía que compone el "Tríptic de les biografies"— observa cómo unos muchachos le cortan la cola a una lagartija (*Pell* 76-78). La contemplación de los rostros de los niños le recordará su pasado como escritor, y su observación profesional de las expresiones en las caras. Cuando los niños se van, recogerá la cola de las lagartija y la llevará a casa para guardarla como un talismán. La que domina en los libros es la "otra" trascendencia, la de la fama, generalmente otorgada por la televisión. Nada emana de las celebridades menores cuya presencia puntúa algunos de los relatos. Firman autógrafos o fotografías, pero poco más.[3]

La estructura de las historias, el tono y el perfil de los personajes son muy similares en los dos libros. En el primero hay un interés particular por el fenómeno de la escritura, en tanto que en el segundo se presta una atención comparable a las relaciones de pareja. Observamos que ni la escritura en *Pell* ni el amor en *Animals* ofrecen caminos hacia la trascendencia. Ambos son fuentes de frustración, y la impotencia de los personajes revela más las limitaciones de la palabra o la imposibilidad del amor que su vertiente más sublime.

El entorno y el mundo en que se mueven estos personajes no es ni optimista ni pesimista, como señaló Jean Baudrillard para el momento postmoderno: "It is a game with the vestiges of what has been destroyed. This is why we are 'post' —history has stopped, one is in a kind of post-history which is without meaning" (*Nihilism* 22). En ese contexto, podemos entender que en estas historias los protagonistas parecen aceptar su destino sin intentar cambiarlo. Abandonada la posibilidad de la redención heroica, se trata de vivir con lo que nos queda: "It is more a survival amongst the remnants than anything else" (*Nihilism* 22). Se entiende así cómo en los personajes de Puntí no hay rastro de angustia existencial. Su pasividad recuerda en ocasiones a los de cierta literatura que tiene su origen en Beckett. Perrier y Evian en "Incendis" (*Pell*) o Mirra y Eric en "Bungalow Onze" (*Animals*) parecen tan carentes de chispa, de carácter y de alternativas como Vladimir y Estragon en *Waiting for Godot*. Se trata de "la melancolía de la pérdida de sentido" de que escribió Baudrillard (*Simulacres* 232-34) que inevitablemente aboca al escepticismo y a la indiferencia. La "apatía frívola" en lugar del "nihilismo trágico" (Lipovetsky 52).

En ese paisaje de desolación y simulacros, la televisión y sus contenidos son referentes importantes en las vidas de los personajes, que no suelen ser personas de acción. El protagonista de "La Lisa amb pantalons de pell de préssec" ("La Lisa con pantalones de piel de melocotón"), ha sido abandonado hace poco por su esposa y confiesa sentirse peligrosamente atrapado por "la fascinació màgica i sublimadora (ai) de la televisió de matinada o, el que és el mateix, la gasòfia, la caspa, l'adotzenament, el pas lent i hipnòtic de les hores arrepapat a la butaca" ("La fascinación mágica y sublimadora (ay) de la televisión de madrugada o, lo que es lo mismo, la bazofia, la caspa, el adocenamiento, el paso lento e hipnótico de las horas arrellanado en la butaca") (*Pell* 130). Los amantes en "Bungalow onze" (*Animals*), se ven abocados a una intimidad vacía después de hacer el amor. La televisión encendida sustituye al cigarrillo y hace menos dolorosa la intrascendencia de su relación:

> Van passar uns minuts així, sense dir res, i com que feia tres anys que tots dos havien deixat de fumar l'Eric va agafar el comandament a distància i va engegar el televisor. Quan la Mirra es va adormir, va treure el volum i durant una estona va continuar mirant les imatges en silenci. Una claror lívida s'escampava per les parets suades del bungalow ("Pasaron así unos minutos, sin decirse nada, y como hacía tres años que los dos habían dejado de fumar, Eric cogió el mando a distancia y encendió el televisor. Cuando Mirra se durmió, quitó el volumen y durante un rato continuó mirando las imágenes en silencio. Una claridad lívida se extendía por las paredes sudadas del bungalow"). (*Animals* 35-36)

A veces, la televisión incluso genera parte de la historia que viven los personajes. Así, el protagonista de "Lisa" en una de esas sesiones nocturnas de abandono ante la pantalla, ve en la televisión una película de Bruce Lee en la que actuó su hermana (Lisa) y apareció él como extra. A partir de ahí se explica la completa transformación de Lisa en una mujer asiática por vocación, que vive ahora en Seúl. La televisión sirve además al final para establecer una nostálgica conexión con ella: "Hi ha dies, com avui, que provo d'imaginar-me com deu ser la vida d'en Whong i la Lisa a Seúl: ¿tenen televisor? I, si en tenen, ¿de matinada també hi passen les pel.lícules de Bruce Lee?" ("Hay días, como hoy, en que trato de imaginarme cómo debe ser la vida de Whong y Lisa en Seúl: ¿tienen television? Y si tienen ¿de madrugada también pasan las películas de Bruce Lee?" (*Pell* 145). En "Per què la vida s'assembla a una mala novel.la" ("Por qué la vida se parece a una mala novela") (*Pell*), otro protagonista reconoce en la televisión a un

asesino confeso con quien ha compartido viaje y conversación en un tren. Le asalta la duda de si un comentario que él le hizo al despedirse habrá desencadenado el crimen del que se le acusa ahora. Cuando le conoció, su extravagante relato le fascinó, a pesar de sus disonancias: "Una curiositat morbosa m'empenyia a saber més coses d'aquella història més pròpia d'una mala novel.la que no de la vida real" ("Una curiosidad morbosa me empujaba a saber más cosas de aquella historia más propia de una mala novela que de la vida real") (*Pell* 118). Tanto Lisa y su hermano en la primera narración, como el telespectador de la segunda viven historias en que los simulacros del cine y la televisión son más que un trasfondo, para llegar a convertirse en partes de su vida que contemplan a distancia en la pantalla.

La ironía distanciada, que es el modo que prefiere Puntí, no deja espacio para compromisos profundos. La de estas historias es una escritura minuciosa y atenta al detalle, hecha con unos personajes observados con frialdad científica, sometidos a tensiones y asolados por las paradojas de la existencia posmoderna y las limitaciones de la ausencia de un sentido profundo compartido. La escritura no llega a ser nihilista, pero sí distante, y por lo general, es más irónica que paródica en su aproximación a la realidad relatada. En muchas de sus historias, la escritura de Puntí opta por el presente en tercera persona del singular o del plural, para seguir las peripecias de sus personajes de una manera desapegada. En ocasiones, la observación y la descripción de un gesto o un movimiento se dilatan con lentitud, como si hubieran de servir de oráculo. Hay una descripción elocuente de la estrategia en boca de un interesante personaje de "Les tenebres del cor" ("Las tinieblas de corazón"), el vecino de un escritor, que confiesa al final del relato que a él no le gusta la literatura:

> Tanmateix, finalment he comprès que no cal dur una vida apassionant i plena d'aventures perquè germinin els secrets, ni tampoc cal esperar que les persones intriguin a cada cantonada i es facin senyals en clau per comunicar-se: n'hi ha prou d'observar amb atenció un moment de la vida diària d'una persona qualsevol —al dispensari, al gimnàs, o passejant pel barri— per comprendre que rere aquell gest despreocupat i automàtic, aquella respiració compassada o aquella mirada fixa hi batega alguna cosa desconeguda i atractiva ("De todas maneras, finalmente he entendido que no hace falta llevar una vida apasionante y llena de aventuras para que germinen los secretos, ni tampoco se puede esperar que las personas intriguen en cada esquina y se hagan señales en clave para comunicarse: basta con observar con atención un momento de la vida diaria de una persona cualquiera —en el dispensario, el gimnasio o paseando por el barrio— para entender que tras ese gesto despreocupado y automático, aquella respiración acompasada o aquella mirada fija, palpita alguna cosa desconocida y atractiva"). (*Pell* 95)

Con todo, las descripciones exhaustivas comunican casi siempre la misma desazón que los cuadros hiperrealistas. La escritura semeja la observación del vacío de los "reality shows". La desolación del principio es equivalente a la que sentimos al final. Nuestra identificación en estos relatos se establece, en consecuencia, menos con el personaje que con el punto de vista (o la cámara), como intuyó Walter Benjamin (228).

Esas estrategias parecen destinadas a transmitir la superficialidad de los personajes y su entorno, aunque Puntí explora otras maneras de hacerlo. En "Lisa", por ejemplo, el padre de los protagonistas escribe citas filosóficas para las galletas del restaurante chino donde trabajan los hijos: "potser el problema era que Confuci estava massa vist; potser calia oferir noves

perspectivas filosòfiques, i precisament —quina casualitat!— el meu pare era filòsof. Si a ell li semblava bé, li podia demanar que ens busqués noves sentències que s'entenguessin fàcilment i alhora expressessin el neguit dels nostres temps" ("Tal vez el problema era que Confucio estaba demasiado visto; tal vez había que ofrecer nuevas perspectivas filosóficas y, precisamente —¡qué casualidad!— mi padre era filósofo. Si a él le parecía bien, le podía pedir que nos buscara nuevas sentencias que se entendiesen fácilmente y, al mismo tiempo, expresasen la desazón de nuestros tiempos") (*Pell* 140). ¿Se referiría a eso Ian Lancashire cuando escribió de la "McDonaldization of knowledge"? La superficialidad abunda y es confortable, como el "fulgor d'un diamant de bijuteria" (*Pell* 152) o la "naturalitat de cartró pedra" (*Animals* 152).

Los esfuerzos de los personajes por combatir la ausencia de sentido y el vacío en sus vidas, toman diversas formas, que en general tienen como elemento común el intento de escapar de la realidad presente, sea en el espacio, en el tiempo o creando una nueva versión de sí mismos.

La nostalgia por un pasado mejor perdido acompaña a estos personajes como un escape natural para afrontar las frustraciones del presente. En sus vidas suele haber un "antes", un pasado que siempre parece más luminoso que el presente. El futuro es incierto, inescrutable y poco alentador. Pero el pasado no es sólo referencia, también es amenaza, pues puede ejercer sobre ellos una fuerza paralizante. Los personajes buscan el valor para renunciar al pasado, especialmente en el primer libro, donde tratan de que esa renuncia les haga más fuertes. En *Animals tristos*, la táctica no suele funcionar, y las limitaciones del presente se hacen insalvables.

En "Madeleine Stowe" (*Pell*), Marina, la protagonista, viaja con su novio, Jan, y la hija de éste en un coche por la autopista. Están en un atasco, que es a un tiempo literal y figurado, pues es una situación que resulta altamente metafórica de las situaciones existenciales que interesan al autor. A su lado, un joven en una furgoneta coquetea con Marina durante las paradas y adelantamientos que impone el ritmo lento del tráfico. Al ver a los muchachos de la furgoneta, le viene a la memoria el pasado que ha perdido al emparejarse: "Havia pensat (i s'havia sorprès en adonar-se'n) que, de fet, per tornar a aquella època només havia de recular tres anys, fins abans de conèixer en Jan" ("Había pensado (y se había sorprendido al darse cuenta) que, de hecho, para volver a aquella época nada más tenía que retroceder tres años, hasta antes de conocer a Jan") (*Pell* 44). A los pocos kilómetros, en una estación de servicio tendrá la ocasión de conversar a solas brevemente con el muchacho de la furgoneta. Él le dirá que se parece a Madeleine Stowe, una actriz estadounidense, y ella le mentirá diciendo que la hija es suya, para contrarrestar sus avances. De vuelta a la autopista, con la ventanilla bajada, el aire golpea a Marina en la cara "i aleshores va pensar que aquell aire abrusador que la colpia li estava cauteritzant la pell, com si fos un ferro roent, i que més tard, quan es refredés, la pell ja seria més dura" ("Y entonces pensó que aquel aire abrasador que la golpeaba la estaba cauterizando la piel, como si fuera un hierro candente, y que más tarde, cuando se enfriara, la piel ya sería más dura") (*Pell* 50). Sentir el deseo la proyecta al pasado, no ceder a él, la hace más fuerte. Se trata de una estrategia que emplean otros personajes de Puntí ante sus dificultades. En "Unes dècimes", Leif, el protagonista que ha sido abandonado por su mujer trabaja activamente para olvidarla, con la ayuda de su siquiatra: "La cicatriu es va tancant, la costra s'endureix" "La cicatriz se va cerrando, la costra se endurece" (*Animals* 42). El consejo del siquiatra va en la misma dirección: "Amb el temps t'has de treure capes i capes de personalitat morta per tornar a ser tu mateix" ("Con el tiempo te has de quitar capas y capas de personalidad muerta para volver a ser tú mismo") (*Animals* 51).

En "Incendis", la historia que abre *Pell*, una pareja de recién casados decide ver viejas películas de la infancia de ella, Evian, para combatir el aburrimiento. Cuando su marido, Perrier, detiene una imagen de Evian en la pared, ella se levanta avergonzada para cubrirla. Ahora, la

imagen se proyecta sobre su estómago. Perrier observa: “A la panxa t’hi veus tu reflectida quan eres petita i, així, tu i tu juntes, sembleu un d’aquells quadres de la Frida Kahlo” (“En la barriga te ves tú reflejada cuando eras pequeña y, así, tú y tú juntas parecéis uno de aquellos cuadros de Frida Kahlo”) (*Pell* 19). La imagen es rica y responde a la fijación del autor con el pasado de sus personajes. Aquí está amplificada además, por el subtexto de la conversación que acaban de tener sobre Diane, la hermana muerta de Evian. La dimensión desestabilizadora aparece cuando el calor excesivo sobre un punto hace que la película se queme y se destruya:

> Aleshores en Perrier, alterat, contempla com a la panxa de l’Evian —que no s’adona de res— la nena desapareix lentament, menjada pel foc, primer difuminant la imatge, després devorant la nena que era l’Evian i que ara és l’Evian amb samarreta blanca i amb unes taques negres que s’escampen com un càncer, badant-li l’estómac i mostrant-ne els budells, les vísceres (“Entonces, Perrier, alterado, contempla cómo en la barriga de Evian –que no se da cuenta de nada—la niña desaparece lentamente, comida por el fuego, primero difuminando la imagen, después devorando a la niña que era Evian y que ahora es Evian, con camiseta blanca y con unas manchas negras que se extienden como un cáncer, abriéndole el estómago y mostrando los intestinos, las vísceras”). (*Pell* 19)

La neutralidad y la placidez del agua que sugieren los nombres de los protagonistas es radicalmente subvertida por la presencia de ese fuego proyectado y ominoso. Y es que el pasado quema.

Ante la ausencia de certezas compartidas, la mediocridad de la televisión, las celebridades menores y los modelos del cine aparecen como referentes plausibles para personajes ocupados en eludir su realidad. La erosión del yo centrado y estable abre las puertas a asumir otros papeles o fingir otras vidas. Ante el yo que se disuelve, cabe siempre la posibilidad de suplantarlo por otro.

Seguramente, el caso más extremo es el de la ya mencionada Lisa, cuya voluntad de llegar a ser una mujer asiática pasa por diversas fases en la historia [“occidental entre orientals” (*Pell* 132), “oriental entre occidentals” (*Pell* 134) y finalmente “oriental entre orientals” (*Pell* 144)], aunque su transformación definitiva se verifica en la hiperrealidad del cine, en la que su identidad intersticial quedará fijada como asiática.

Hay otros momentos de los relatos en que los personajes de Jordi Puntí parecen tener la certeza de estar representando un papel. En “Pàrquings”, por ejemplo, aparecen un par de gánsteres bastante conscientes de sus modelos cinematográficos, situación que el autor refuerza desde el epígrafe de Hemingway que abre la historia: “In their tight overcoats and derby hats they looked like a vaudeville team”. De manera más trágica, también la persona a la que buscan para matar parece aceptar su destino con docilidad (o representar su papel con eficiencia) (*Pell* 161-62).

El vecino convertido en escritor de “Les tenebres del cor” ve en la televisión “The Party”, en la que Peter Sellers representa el papel de un extra propenso a causar desastres en el rodaje, que en lugar de ser despedido es invitado por error a una fiesta importante en Hollywood. Allí, el personaje de Sellers, el inolvidable Hrundi V. Bakshi, encadena un accidente tras otro. La descripción que hace de él en la historia el vecino es iluminadora: “espantadís, com fora de lloc, gairebé un desclassat. I, malgrat tot, diria que no vaig poder evitar de somriure assossegat, perquè a vegades jo també em sento així” (“Espantadizo, como fuera de lugar, casi un

desclasado. Y, a pesar de todo, diría que no pude evitar sonreír sosegado, porque a veces yo también me siento así") (*Pell* 94).

El itinerario más frecuentado para la alteración de la vida cotidiana es generalmente la aventura amorosa, tan efímera como intrascendente. Las infidelidades frecuentes son otra de las formas que adquiere la búsqueda de sentido y excitación, pero por lo general, parecen tan tentativas y poco satisfactorias como los matrimonios que eluden. Las metáforas animales que dan título a los dos libros parecen apuntar a una tipología de personaje compartida: gente de piel dura, poco propensa al contacto y a la apertura profunda a los otros, y tristes al fin y al cabo:

> — […] Els armadillos tenen la pell molt forta molt forta perquè no se'ls pugui menjar ningú, ni un lleó ni cap altre animal.
>
> — ¿Ni un tigre?
>
> — No, un tigre tampoc. Als armadillos cap animal se'ls vol menjar, perquè amb aquesta pell tan dura els trencarien les dents ("Los armadillos tienen la piel muy fuerte muy fuerte para que no se los pueda comer nadie, ni un león ni ningún otro animal. / ¿Ni un tigre? / No, un tigre tampoco. A los armadillos ningún animal se los quiere comer, porque con esta piel tan dura les romperían los dientes") (*Pell* 46)

Ambas imágenes diagnostican la escasa confianza de los protagonistas en la posibilidad del amor perfecto correspondido o en su capacidad de elevarnos. La idea del "gran amor" parece ausente del universo Puntí. La sustituyen las aventuras fugaces, que son otra modalidad del consumo en la búsqueda de la novedad y el deseo.

En *Pell*, la dialéctica entre lo que se ve y lo que no se ve, el reverso oscuro de la realidad, adquiere en ocasiones tintes inquietantes y contrapone la mediocridad de las existencias relatadas con el misterio de lo que se imagina. Se trata de otro de los modos de eludir el vacío cotidiano. En "Les tenebres del cor", la última historia del "Tríptic de les biografies", el ya citado vecino, a quien no le interesa la literatura, parece ofrecer una confirmación teórica de lo que el lector viene intuyendo acerca de la presencia cercana de misterios, secretos y reversos desconocidos. Es irónico y revelador que Puntí ventriloquice por medio de este personaje excéntrico, un arte poética que debe acercarse mucho a la suya:

> Rere el cos que pren el sol a la platja, per exemple, o l'home que es palpa les butxaques buscant-hi alguna cosa, rere el paquet de tabac oblidat a la barra del bar (amb un número de telèfon apuntat) o rere el barret que sura damunt l'aigua d'un estany, sempre hi ha una història perversa que no coneixem i que mai no coneixerem si no és que finalment algú ens l'explica i trenca el misteri prèviament segellat ("Detrás del cuerpo que toma el sol en la playa, por ejemplo, o del hombre que se palpa los bolsillos buscando alguna cosa, detrás del paquete de tabaco olvidado en la barra del bar (con un número de teléfono apuntado) o detrás del sombrero que flota sobre el agua de un lago, siempre hay una historia perversa que no conocemos y que nunca conoceremos si no es que finalmente alguien nos lo explica y rompe el misterio previamente sellado"). (*Pell* 94)

Ese juego entre la realidad y la escritura está más presente en el primer libro que en el segundo. Su punto álgido se sitúa precisamente en este largo tríptico, que a su vez contiene tres historias más cortas que tienen en común a los mismos protagonistas. La narración es una larga metáfora de lo efímero de la fama literaria y de la intrascendencia de la escritura. Los protagonistas de la primera historia son el "escriptor més premiat, famós i reconegut del país", por un lado, y por otro, "l'escriptor jove". El primero tiene cincuenta años y el segundo veinte. El éxito acaba sonriendo al joven, cuando su primera novela va a ser convertida en película, mientras que el "consagrado" ve su carrera languidecer inexorablemente. En la segunda historia han pasado diez años, ambos han abandonado la literatura, trabajan en una fábrica y viven, sin conocerse, en el mismo pueblo. Una noche en que el ex-escritor joven intenta seducir a una mujer en un bar, en la televisión un "reality-show" muestra el "cas d'un escriptor consagrat que va desaparèixer en estranyes circumstàncies fa més de deu anys" ("caso de un escritor consagrado que desapareció en extrañas circunstancias hace más de diez años") (*Pell* 79-80). De escritor de fama a protagonista de "reality show", la trayectoria está cargada de simbolismo. Sólo el dueño del bar presta atención al programa, así que, a pesar de la cercanía, los destinos de los dos escritores no se van a cruzar. En la tercera historia, "Les tenebres del cor", el ex-escritor famoso muere y su vecino le suplanta.

En *Animals*, no hay una realidad paralela desconcertante, de textura literaria, que redima la ausencia de sentido. Los personajes parecen haber renunciado a la trascendencia artística que aún latía con fuerza en el primer libro, donde algunos protagonistas son escritores y donde hallamos personajes que prefieren las mentiras de la literatura a las confesiones de la realidad (*Pell* 84-85). Abunda en las historias de *Animals tristos* una superficialidad calma, hasta banal, bajo la que se esconden tensiones, inseguridades, ansiedades o historias ocultas. Aparecen en el libro para referirse al lado oscuro de las relaciones, o al temor a la infidelidad la imagen del iceberg (90, 99), o la de la tormenta que se aproxima (99), el desastre que se intuye (84), la barca que por aguas plácidas se acerca a un peligroso salto de agua (99-100, 102) o un cáncer que no ha alcanzado el grado de metástasis (144).

Hay en la narrativa de Puntí una cuidadosa atención al entorno físico con finalidad metafórica. En un reconocimiento implícito de la disolución del espacio público, físico y mental, el autor concentra la morosidad de sus descripciones en los espacios interiores en que habitan o se mueven sus personajes. Peter Berger fue uno de los primeros en diagnosticar como característica de la condición moderna la pérdida metafísica del hombre moderno de un hogar en el mundo, consecuencia de todas las formas de movilidad y sus incertidumbres (Berger, Berger y Kellner 82). Esa pérdida metafísica hace de algún modo más perentoria la necesidad del hogar físico para alcanzar cierta noción de arraigo, continuidad u orden. La casa se convierte así en "el conjunto de imágenes que le dan a la humanidad pruebas o ilusiones de estabilidad" (17), en palabras de Gaston Bachelard.

Otra de las estrategias para escapar de la realidad en los relatos será la de habitar los espacios del otro, en búsqueda de nuevas sensaciones. Es una fascinación a la que sucumben con frecuencia los personajes de Puntí. Jorge Washington, inmigrante peruano en Barcelona, disfruta con Mariela, su novia boliviana, también inmigrante, de un día en el dúplex de los Lisboa, donde ella trabaja como asistenta. En ausencia de los dueños, usan la jacuzzi y él hasta se viste con la ropa del señor y fuma uno de sus puros. Una versión contemporánea de la visita del Pijoaparte a Maruja en *Últimas tardes con Teresa*, aunque aquí no hay errores de percepción: Mariela es Mariela y Jorge cree encontrar a su Teresa Serrat (encarnación de la burguesía catalana), nada menos que en el Camp Nou, hasta que ésta desaparece entre la multitud al acabar el partido de

fútbol. El está allí usando sin su conocimiento el carnet de socio de Silvio Lisboa, el propietario del dúplex. El título de esa historia, “Bombolles”, refiere tanto a las de la jacuzzi, como a los mundos separados en que viven los inmigrantes y los burgueses, y puede que hasta a las que se usan en la historieta al introducir texto en los globos o “bocadillos” para diferenciar lo que un personaje imagina de lo que dice. En “Bungalow onze” (*Animals*), Mirra i Eric regresan diez años después, para celebrar su aniversario, al lugar donde hicieron el amor por primera vez. El lugar se ha convertido en un cronotopo de la monotonía y el tedio que domina ahora su relación. Su experiencia allí confirma la perceptiva observación de Cesare Pavese: “Nada es más inhabitable que un lugar donde se ha sido feliz”. El lugar y ellos han cambiado hasta resultar irreconocibles.

Al inicio de la tercera historia del “Tríptic de les biografies”, el ex-escritor consagrado muere en su casa de un ataque al corazón. Quien nos cuenta aquí la historia es el vecino del escritor, que aprovechando que la casera le deja las llaves por si la policía necesita investigar, entra en el apartamento de su vecino recién muerto y se acomoda en él, como Jorge Washington en el de los Lisboa, hasta el punto de bañarse, cenar, dormir e incluso escribir la historia que leemos. Una curiosa variante de esa atracción de los espacios ajenos se apodera de Silvio Lisboa, cuando cita a su amante siempre en la misma habitación del Hotel Princesa Sofía. La razón es que desde allí puede observar el dúplex donde vive con su esposa. La ceremonia de posesión resulta así múltiple y doblemente excitante para él. Cuando la amante lo descubre, su relación finalizará de modo fulminante.

Esa seducción que generan los espacios cargados de la presencia de otros tiene un texto fundacional en la narrativa contemporánea: “Neighbors”, la historia que Raymond Carver publicó en *Esquire* en 1971 y que le abrió las puertas al reconocimiento público. En ella, una pareja (los Miller) queda a cargo de alimentar el gato de sus vecinos (los Stone) durante su ausencia. Para ello, tienen la llave de su apartamento, que es contiguo al suyo. Bill y Arlene Miller son “una pareja feliz”, pero a menudo sienten que las vidas de sus vecinos son más completas y brillantes. Merodear, cada uno por su cuenta, por el apartamento de los Stone les produce una excitación sexual difícil de explicar. Bill llega a probarse las ropas de sus vecinos —las de ambos— y posa con ellas ante el espejo. Al final, cuando en lo que se anticipa como una visita climática los Miller van a entrar juntos al apartamento de sus vecinos, Arlene se da cuenta de que no podrán hacerlo porque olvidó la llave dentro en su última visita. La historia acaba con los Miller a la puerta del apartamento de sus vecinos: “They stayed there. They held each other. They leaned into the door as if against a wind, and braced themselves” (Carver 93).[4]

En Puntí, por otra parte, no siempre resulta revelador o positivo el apropiarse de los espacios de otro. En “Autobiografía”, la primera historia del “Tríptic” un escritor decide instalarse en casa de un amigo biógrafo para completar el proyecto que este ha empezado y que no va a poder acabar por enfermedad. Una vez en la casa del amigo, se le hace imposible escribir (*Pell* 68). En “No estem sols” (“No estamos solos”) (*Animals*), Helmut, el protagonista visita con curiosidad morbosa, en busca de pistas sobre su propio pasado, la habitación de una muchacha inglesa con la que se escribía a los trece años, y que acaba de fallecer veinte años más tarde cerca de Londres. Le interrumpirá el padre de ella con comentarios cargados de resentimiento. El mismo Helmut, visitando su habitación de niño se siente “com si es trobés a la casa-museu d’algú il.lustre i hagués saltat el cordó vellutat de protecció per dormir furtivament en aquell escenari” (“Como si se encontrara en la casa-museo de algún ilustre y hubiera saltado el cordón aterciopelado de protección para dormir furtivamente en aquel escenario”) (*Animals* 120). En “Bungalow onze”, la pareja que diez años después visita el lugar donde tuvo su primer encuentro

siente también extrañeza y entra en el lugar "amb la solemnitat de qui visita la casa d'un escriptor de renom, o la reconstrucció d'una cambra reial en un palau" ("con la solemnidad de quien visita la casa de un escritor de renombre, o la reconstrucción de una cámara real en un palacio") (*Animals* 18-19).

El vacío que se respira en ambos libros es del tipo que describió hace años Gilles Lipovetsky, es decir ni trágico ni apocalíptico, sino que se asemeja más a lo que él denomina "una indiferencia relajada" (13). Es precisamente esa modalidad de indiferencia la que aparta el espectro de la angustia metafísica, como veíamos más arriba. En el análisis del sociólogo francés, la cultura postmoderna, al cuestionar los discursos hegemónicos y las referencias estables, ahonda en el individualismo y genera una cultura "personalizada o hecha a medida" (11). Dominan la flexibilidad, la adaptación al individuo y la idea de independencia. Tal vez, la encarnación comercial más exitosa de esas ideas sea la cadena sueca de mobiliario IKEA, y es significativa su presencia repetida en *Animals tristos*: aparece un total de cuatro veces en referencias que se hallan en tres de las seis historias. La cadena representa en la narrativa menos una marca que un emblema de cierto modo de entender la existencia contemporánea: "La vida sin imperativo categórico, la vida *kit* modulada en función de las motivaciones individuales, la vida flexible en la era de las combinaciones, de las opciones, de las fórmulas independientes que una oferta infinita hace posibles, así opera la seducción" (Lipovetsky 19). Los eslóganes promocionales de IKEA en diversos países podrían servir de subtítulos a muchas de estas historias, por el modo en que los espacios privados se presentan como refugios ante las incertidumbres de la vida pública y del encuentro con los otros: "Sort your life out" (Kuwait), "Live your life, love your home" (Inglaterra), "Bienvenido a la República Independiente de tu casa" (España), "Celebrate your everyday life" (Estados Unidos) o "Life starts at home" (China). Esta sublimación del hogar como último refugio del individuo, la auto-referencialidad y el narcisismo hacen de él también el último reducto del sentido. La casa acoge cierta nostalgia de "enraizarse", aunque en estas historias es un espacio melancólico, inhóspito a la pasión. Casi sin excepción, los encuentros más apasionados entre personajes se producen siempre fuera: en hoteles, bungalows, veleros o caravanas. Incluso en IKEA, como en "Unes dècimes" (*Animals* 65).

En la narrativa de Jordi Puntí, las estrategias para escapar son múltiples, pero el resultado similar: no hay redención en las vidas vacías de estos seres, sólo esfuerzos por evitar la banalidad del presente. Macedonio Fernández definió la existencia de personajes similares a estos, como estar muertos sin saberlo. Samuel Beckett imaginó su vida después de la muerte. En "Embers", un guión suyo para radio que la BBC estrenó en junio de 1959, uno de los personajes se refiere a la otra vida como el momento en que recordarán y charlarán "about the good old days when we wished we were dead".

Notas

[1] Ambos libros han sido traducidos al español: *Piel de Armadillo* (Salamandra, 1999) y *Animales tristes* (Salamandra, 2004).

[2] En adelante nos referiremos al libro como *Pell*. La referencia para *Animals tristos* como *Animals*. Todas las traducciones al español son del autor del artículo.

[3] Aunque en ocasiones son fuentes de sabiduría: "'No hay perdón para el ultraje en el amor', ho diu la Rocío Jurado" (*Pell* 119).

[4] No resulta extraño, dada la densidad de las referencias cinematográficas, que tres historias de *Animals Tristos* ("Gos que es llepa les ferides", "Icones russes" y "Bombolles"), acabaran siendo adaptadas al cine. Ventura Pons estrenó en 2006 "Animals ferits", una película que encadena en viñetas las tres historias. Si aquí citamos a Raymond Carver como referente de Puntí, cabría señalar asimismo el precedente de Robert Altman, quien en "Short cuts" (1993) construyó también la película a partir de los relatos del escritor de Oregón (Con "Neighbors" incluido). Las similitudes acaban aquí.

Obras citadas

Bachelard, Gaston. *The poetics of space*. Trad. M. Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.

Baudrillard, Jean. "On nihilism", *The portable postmodernist*. 1984. Ed. Arthur Asa Berger. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2003. 22.

---. *Simulacres et simulation*. París: Galilée, 1981.

Benjamin, Walter. "The work of art in the age of mechanical reproduction." *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1968. 217-51.

Berger, Peter L., Brigitte Berger, y Hansfried Kellner. *The homeless mind. Modernization and consciousness*. Nueva York: Random House, 1973.

Carver, Raymond. "Neighbors." *Where I'm calling from. Stories*. Nueva York: Vintage Books, 1989. 86-93.

Fernández, Macedonio. *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*. Barcelona: Península, 1998.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trads. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 1986.

Puntí, Jordi. *Animals tristos*. Barcelona: Empúries, 2002.

---. *Pell d'armadillo*. Barcelona: Columna, 1999.