

Álvaro Cuadra

# Martín Rivas Toc Toc

**Nass**  
**Papier**  
Editorial

## PRÓLOGO

---

*Los enigmas de una anarco-novela*

*por Rubén Dittus*

La novela –cualquier novela– no es una confesión del autor (ya que éste quiere desaparecer tras su obra) –dice Milan Kundera– sino una exploración de lo que es la vida humana: *la trampa en que hoy se ha convertido el mundo*. Quizá por ello, el espíritu de este género es el de la complejidad, pero también el de la continuidad. Si bien la novela se trata de una obra de ficción que sigue una lógica interna (personajes, conflictos, lugares, acciones y una cronología de acontecimientos... en otras palabras, una *trama*) con cierta extensión y dividida en capítulos (garantizando necesarios descansos mentales para el lector), en ella se aglutinan todas las obras precedentes. El resultado es una invisible e inabordable intertextualidad. Así, de Cervantes, Borges o Cortázar cada escritor tiene de todo un poco y, a la vez, nada. Bajo esa premisa, cada obra novelesca es un llamado autoral que se construye desde la más efectiva verosimilitud, porque se escribe a partir de lo conocido. El universo que se crea debe ser “aceptado” por los lectores, quienes ven en ese diseño imaginario una atmósfera compuesta por elementos narrativos posibles. Coherencia interna, ritmo, psicología, clímax y otras exigencias enmarcan, así, las innumerables posibilidades creativas, configurando

los límites de aquello que la crítica literaria denomina *una-buena-novela*.

Ya lo decía György Lukács: “la composición de la novela es una función paradójica de elementos heterogéneos y discretos en una organicidad repetidamente denunciada, recusada (...) por eso el último principio unificador tiene que ser la ética, materialmente clara, de la subjetividad creadora”. El tema en cuestión no es menor, pero no ha terminado de agotarse, precisamente porque la novela se niega a morir en momentos en que el ensayo y el guion literario pueden llegar a ser más rentables para aquel letrado-intelectual-lector-escritor que “vive” de las letras. La razón probable es que estamos frente a un género que carece de forma canónica y de la medida clásica. Este rasgo primario lo advierte Carlos García Gual: “es un género no tratado en ninguna de la poética de épocas clásicas y no está sujeto a reglas de composición con proporciones fijas”. La forma abierta caracteriza a la novela frente a las definidas formas literarias anteriores.

Ante tamaña conjunción entre lo culto y lo popular, lo moderno se ancla históricamente para advertirnos que estamos en presencia de un género literario, pero con libertades estilísticas. Es un prototipo de lo pertinente, armónico y adecuado. Entonces, ¿qué hace que una obra sea *mejor* que otra? ¿mejor en qué? ¿puede un buen novelista escribir una *mala novela*? ¿existen las *malas novelas*? O, formulado sin eufemismos: ¿*qué es una buena novela*? Las respuestas desafían los límites de este prólogo, pero como no nos regimos por protocolos autoimpuestos, hagamos un ejercicio intelectual. Partamos por aquellos escritores novatos que buscan escribir “no” la mejor novela, pero que se esmeran en elaborar algo decente (no apta para premios, pero con suficiente talento que haga del lector un *sujeto fiel a la obra* mientras la lee): una trama bien estructurada, con personajes queribles, no tan larga para evitar el cruel abandono y un final con dulces y golosinas. Dicho propósito es noble (explica,

además, la existencia de talleres literarios atiborrados por médicos-escritores, abogados-escritores, ingenieros-escritores o conserjes-escritores) y no debiera ser puesto en cuestión, sin embargo, el manejo de la estructura de la novela no garantiza la escritura (o posterior publicación) de *una-buena-novela*. Esta concepción se convierte, así, en una especie de umbral creativo o zona fantasmal que distingue a los escritores de los *escribidores*, categoría esta última no deseada por quienes ven en sus carencias escriturales, una condición congénita. Conocidas son varias polémicas literarias en las que algunos autores de obras *superventas* son catalogados por sus pares como un vulgar *escribidor*, palabra despectiva que significa “mal escritor” (no ahondaremos en ejemplos de esos debates acá, pero involucran a algunos éxitos comerciales chilenos para el mundo, siendo el más conocido el pugilato mediático entre Roberto Bolaño e Isabel Allende), como si la taquilla o la figuración fueran motivos de una justificada sospecha de mezquindad estilística.

¿Cómo diferenciar, entonces, *una-buena-novela* de una mala novela? Removiendo las expectativas del lector y la belleza que a través de sus palabras la novela puede brindar. Lejos del estilo, la composición y las formas narrativas (en definitiva, la *técnica literaria*), es la inmersión personal la que pontifica o sepulta la obra en cuestión. La novela habrá hecho lo suyo si “ayuda a vivir” al lector. Una buena novela, entonces, sana las heridas, amplía el universo, reordena el mundo y lo enriquece infinitamente. Una buena novela no es solo divertimento ni distracción. Nos invita a “pensar” la condición humana, a través de muy variadas y (hasta) contradictorias formas: siguiendo las normas del idioma (o cuestionándolas), configurando personajes profundos (o haciendo de la superficialidad una señal de nuestros tiempos), siguiendo las orientaciones de quienes la estudian (u oponiéndose a ellas por considerarlas *camisas de fuerza* o recetarios que matan la imaginación llenos de clichés sobre

el significado de la creatividad) o presentando puntos de vista personales (y autobiográficos) sobre el sentido de la complejidad mundana. *Una-buena-novela*, entonces, nos propone una búsqueda. La mala novela es aquella que *no nos deja nada*. *Una-buena-novela* no es un tratado filosófico, pero ello no obsta a que la filosofía no esté presente: debe estarlo. A través de una premisa, un dilema ético, un deseo o una pulsión, la ficción dramática “aterriza” la esquivo racionalidad teórica o el conocimiento histórico. El saber ficcional agencia los acontecimientos en los que adquieren rostro humano la felicidad, la injusticia, la desgracia o el desamor. Dicha inmersión garantiza, de forma óptima, que quedará algo tras la lectura.

El desafío, entonces, es doble para una obra autodefinida como *anarco-novela*. Primero, porque supone alejarse de cualquier domicilio conocido; y, segundo, porque corre el riesgo de ser incomprendida. Abrazar el anarquismo literario supone llamar a la oposición y abolición de toda autoridad, jerarquía, control o norma impuesta al escritor por ser considerada indeseable, innecesaria y nociva para su propósito intelectual-creativo. El *anarco-novelist* le recuerda al mundo que –en las lenguas europeas– la palabra “literatura” (en el sentido que la conocemos) es muy reciente: data del siglo XIX. Con ese recordatorio está de más advertir que la novela, entonces, funciona en el nivel de las relaciones intersubjetivas con normas funcionales de un sistema literario endogámico que la conducen y la aprueban. Es el argumento que emplea Tzvetan Todorov al asumir que durante mucho tiempo se estudió (muy a su pesar) a la obra literaria como “un objeto lingüístico cerrado, autosuficiente y absoluto”. Dichas generalizaciones abusivas han alejado a la novela del mundo, cerrando el paso de aquella como un objeto histórico-social, convirtiéndola en una entidad funcional amordazada por las estructuras y en donde las proposiciones verdaderas y falsas no tienen cabida. Es un

reino en donde manda la ficción, la fábula o el mito. En esas leyes estructurales, la *anarco*-novela desobedece al género. Dicha transgresión, sin embargo, hace visible la norma. He allí la paradoja: la norma novelesca se vuelve visible gracias a sus transgresiones. El enigma de la *anarco*-novela debe ser develado como una manifestación destructora que desvía, atormenta o incomoda. Es negativa para la regla misma, una oposición que –lejos de opacarla– le da presencia y le recuerda al lector de las “bondades” de una-buena-novela. Es la razón por la que, desde sus primeras líneas, *Martín Rivas Toc Toc* (*anarco*-novela escrita por Álvaro Cuadra) desconcierta. Los pasajes textuales de la obra costumbrista *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana (ícono de la novela histórica chilena de la segunda mitad del siglo XIX), el estiramiento en el uso de algunos recursos ortográficos-gramaticales-sintácticos (hasta los límites del buen gusto y lo grotesco), la práctica sin vergüenzas del collage (fragmentos de diversa índole) y una estética que está a medio camino entre lo barroco y lo bizarro, enriquecen de manera no azarosa y cuidadosamente diseñada la estructura de una obra autodefinida por el autor como *intertextual*, *pastiche*, *kitsch* o *roman comique* (yo agregaría *contra-novela* o *anti-novela* para condimentar con algo el debate semántico).

A poco andar, el lector advertirá que *Martín Rivas Toc Toc* no es una novela cualquiera. Alejada de un estilo deseable para lo que hemos definido *una-buena-novela*, de esas que se enseñan a escribir en los talleres literarios, la primera obra de ficción de Álvaro Cuadra (escrita entre 1992 y 1999) reencauza la experiencia lectora. Ese reencauzamiento tensiona la lógica de lo deseable. Atrás quedan las buenas formas del género, la simetría, el empleo del suspenso, el narrador unívoco, el control del ritmo, la voz propia, la distancia de los narrado, la limpieza del lenguaje, los usos bilingües del diálogo y todo aquello que se estila en la enseñanza del arte de la creación literaria. Lo estimulante (y

grandioso) es que el contrato de lectura funciona. El secreto está en sus palabras, pero no en el decir ni en cómo lo dice, sino en lo que “no” dice. Esta estrategia narrativa busca omitir con precisión aquello que los escritores mediocres cuentan de inmediato. El lenguaje descarado o atrevido actúa como el andamiaje que facilita la lectura del intertexto y el reconocimiento de un dialogismo secreto. Contra el elogio de textos en formas canónicas propios de la novela tradicional que comunican a través de procesos infalibles las crónicas de un personaje con identidad reconocible (y común a cientos de estructuras literarias, incluso las más reaccionarias), el trazo anómalo de Cuadra recorre de manera irregular el pasado aristocrático chileno y lo conecta con la transición política noventera concertacionista, bosquejando a través de satíricas intervenciones y diálogos autóctonos una expansión de inscripciones momentáneas que desbordan la lógica relación entre la coherencia espacio-temporal. Esas voces que narran la historia de un héroe decadente en un Chile burgués y pospinochetista son las que enmarcan el relato y moldean un ethos escritural y una prosa que adquiere identidad propia.

El Chico, el Chiquitín, el Pitufu, el Enano, el Chicoco, el Petiso, el Potoco o el Potoquín son algunas de las expresiones que se emplean para abordar las dimensiones humanas, políticas y morales de un personaje decadente, miserable, o como dice el autor, un *huevo*n cualquiera, que bien podría ser usted. En dicha construcción –y que el propio autor en sus *Reseñas Literarias I y II* acusa de carecer de profundidad psicológica– se desmenuza el camino del individuo problemático hasta sí mismo, un periplo que va desde la oscura prisión en su realidad existente, pero heterogénea, sin sentido para el protagonista, pero que despunta el autoconocimiento del lector. Es la *ética de un héroe* que bien califica como *antihéroe*. Como modelo virtuoso que es, el héroe clásico asoma como una figura idealizada –a partir de valores anhelados por la sociedad– que se convierte en

personaje como expresión del deseo popular, en donde su nobleza y altura moral están al servicio de la protección y servicio hacia los demás. En aquél son cinco las cualidades básicas que se le han exigido tanto en la epopeya, las sagas literarias, las gestas políticas, los cuentos maravillosos y los mitos religiosos: valentía, sabiduría, justicia, fortaleza y autodomínio. En oposición a la figura mítica, el antihéroe, alejado de la prudencia y la tenacidad, ofrece un rostro humano que se nutre de su propia sombra: aquella dimensión mental depositaria de lo que no se desea admitir de sí, donde se configura todo lo desconocido y prohibido. Es el espacio simbólico en que se alimentan los miedos, temores e inseguridades, y que nos recuerda a Carl Gustav Jung en su rol como padre de los arquetipos y del mundo *inconsciente*. Incorrecto, solitario, bárbaro, sádico, anarquista, rebelde, desarraigado, con un pasado trágico y con un pseudo-mentor desahuciado, el antihéroe goza de una profundidad que lo convierte en el modelo *que-no-hay-que-seguir*. Así, *Martín Rivas Toc Toc* presenta las crónicas de un Enano vanguardista y poco ortodoxo en muchos aspectos, pero que carece de máscaras; no es el mesías ni busca la santidad, develando, así, su faceta más honesta: la guaripola de un desfile circense plagado de conflictos internos sin resolver y que lo describen simplemente como ser humano. En contraposición con el héroe de Blest Gana, el antihéroe de Cuadra es: “*un pitufo de mierda, pequeñoburgués, intelectual potijunto, perverso, borracho, orejas-de-paila y hediondo a pedo*”. Un perfecto *outsider*.

Usando al vulgar Enano como centro de gravedad de sus múltiples fragmentos, Álvaro Cuadra rompe la forma novelesca. La transgrede. Desecha las palabras prefabricadas. Y con su estilo, la vuelve aberrante, lujuriosa y profética. A pesar de ello, el discurso del hablante es artísticamente representado a través de la palabra. Dicho hablante es un ser social, concreto y determinado, pero actúa como



una metáfora de un “Chilito” en donde poco y nada ha cambiado. Un Chile travesti, mojigato e infernal donde nos dan analgésicos para resistir el abuso de los poderosos. A lo mejor no es evidente la posición ideológica del *anti-héroe* (ese tal Chicoco venido a menos), pero lo es con respecto al multilingüismo que lo rodea: polémico y apologético, tal como reza el discurso del autor. Cuadra, si bien le concede la palabra a su discutido héroe, también lo dibuja representando sus actos (convertidos en la difícil adaptación de un *sujeto-bueno-para-nada*). Se trata de una escritura posidentitaria en la que cualquier noción de autenticidad unificada y coherente ha quedado atrás. La ruptura que propone *Martín Rivas Toc Toc* es una bofetada para el buen gusto, pero al mismo tiempo pone de manifiesto los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen. Sin sesgos institucionalizadores, estamos ante una *anarco-novela* que reclama la vigencia de nuevas formas de expresión literarias, aquellas donde los moldes acaban jibarizando la expansión creativa y los límites de lo deseable.

El gesto literario de Cuadra lleva a cuestionar la naturaleza de la autoría y las formas en que la novela se construye. En la definición misma que se hace como creador de una novela *pastiche*, reconoce que su estrategia hace uso de una obra preexistente: *Martín Rivas*. ¿Acaso los escritores no se han apropiado de materiales previos desde siempre? ¿Existe en verdad la posibilidad de crear desde la nada? ¿No se ha escrito ya de todo? ¿Qué falta por hacer? ¿Cuál es la diferencia entre el plagio, la apropiación y el collage? ¿Distorsión del lenguaje o pulverización de la novela? Estas preguntas son, por cierto, retóricas. Las responde Cuadra, entrelíneas. Para ello, pone a disposición del lector su espontánea incomodidad. Tensiona las expectativas hacia el encuentro de un mundo inventado, pero coherente con su propio caos. Desde el primer momento no se sabe si el texto presenta fallos, erratas, saltos o errores de maquetación. El Chicoco se metamorfosea en el Martín de Blest Gana y viceversa, junto a la yuxtaposición “sin anestesia”

de ambas historias y el cruce de los respectivos personajes secundarios (Don Dámaso, Leonor o Marisol por mencionar a algunos), como el viajero que cambia de carril cada cierto tiempo, pero vuelve a su vía retomando el rumbo seguro. En *Martín Rivas Toc Toc*, el lector es un sujeto pensante que debe dejarse llevar por las aparentes incoherencias del lenguaje y sus formas. Debe “desaprender” a leer la prosa que le han enseñado en la escuela. Si se resiste, habrá perdido la batalla de entrar en el texto. Es como si el autor lo desafiara a seguir en él, a la espera de un natural desasosiego. En palabras de Umberto Eco, la cooperación del lector se encuentra en su máxima tensión, pues Cuadra no la dirige explícitamente, así como tampoco indica dónde debe suscitarla. En esa marea de posibles lecturas, el autor tiene poco o nada que hacer. El mismo Eco lo refuerza en sus “apostillas” a *El nombre de la rosa* tras el debate generado por lo dicho y no dicho en su famoso relato medieval detectivesco: el narrador no debe facilitar interpretaciones de su obra, si no, ¿para qué habría escrito una novela, que es una máquina para generar interpretaciones? Así, la *anarco*-novela de Álvaro Cuadra se convierte –muy a propósito– en una aventura interpretativa libre, extremadamente abierta, llena de recovecos, donde las marcas son irregulares y donde no abundan esos límites activos convertidos en bastones para mentes cansadas de trabajar.

Dicha trasgresión, sin embargo, es signo de que el autor comulga en su más profundo ser con la auténtica modernidad, aquella en donde el novelista no obedece a la separación de los géneros, pues su fin último es acabar con la intermediación entre su obra y las normas de *una-buena-novela*. La literatura moderna busca precisamente que cada obra novelesca sea una interrogante sobre el ser mismo de la novela, pero a través de la inadecuación del individuo a su destino y exigencias de su humanidad. Según indica Mijaíl Bajtín, dicha inadecuación y no coincidencia del sujeto consigo mismo toma en la

novela formas muy variadas que determinan en un grado muy importante la tipología del personaje novelístico. Así, la subjetividad del individuo se convierte en el objeto de la representación objetiva. Y tal pretensión es cumplida en este caso, con creces. En palabras de Maurice Blanchot: “solo importa el libro, tal y como es, lejos de los géneros, fuera de las rúbricas, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo las cuales niega el poder de fijarle su lugar y determinar su forma. Un libro no pertenece ya a un género, cualquier libro depende solamente de la literatura”. La sentencia de Blanchot aplica sin reparos “lo que es” esta *anarco-novela*.

Estimada comunidad lectora, ustedes no tienen en sus manos *una-buena-novela*, sino literatura. La distancia no es sideral, sin embargo, deberán zanjar los enigmas que el autor les propone y dejarse abrazar por sus líneas: las mismas que hablan de corrupción, tabúes, perdonazos y violencia simbólica. Se trata de acertijos o misterios no resueltos en el relato y que van mucho más allá de lo revelado en la prosa. Al término de su lectura ustedes se preguntarán: *¿de qué se trata esta obra? ¿está todo lo dicho escrito? ¿qué importa quién habla? o ¿dónde está el autor?* Dicho cuestionario –el que alguna vez fue insinuado por Foucault– confirma la sospecha de que no existe tal apropiación. En *Martín Rivas Toc Toc* los discursos han dejado de tener autores, es la sociedad en su conjunto la que habla. Este libro no es ni una cosa, un bien o un producto. Es un campo bipolar en el que comulgan lo sagrado y lo profano, lo lícito y lo ilícito, lo religioso y lo blasfemo. La indiferencia con que se pretende “punzar” la conciencia del lector, sacrifica la autoría en favor de un principio ético, aquel que invita a pensar la novela como condición de nuestra propia historia, sin que importe saber quién la escribió. Así, la verdad es puesta en entredicho, pues aparece un territorio cargado de simbolismos en el cual las víctimas claman por ser comprendidas. Son voces dispuestas en un texto donde no tiene cabida el mal gusto –lo que aleja

a esta anarco-novela definitivamente del *kitsch* o el *arte de pacotilla*— y donde lo ligero y el divertimento son solo el barniz de una realidad histórica olvidada que muchos preferirían no desempolvar. Este método despliega el sentido de una novela que manifiesta el *yo escurridizo* (el más profundo) de su autor y el debate infinito de que es objeto la condición humana, con una astucia que ya quisieran algunos maestros y que NO la convierte en un fin en sí mismo.

En suma, dejo a los lectores la fascinante tarea de descubrir *las voces* que claman por ser escuchadas. ¿Qué riesgos existen? Pues reconocer que somos apenas un apéndice de la barbarie; una que no vemos al respirar y ensimismarnos en el mundo de la obediencia, lo mecánico y lo abstracto. Al fin y al cabo, siguiendo la tesis de Milan Kundera —con quien comenzamos este prólogo— el novelista no tiene que rendirle cuentas a nadie sobre el revuelo causado por su obra. Álvaro Cuadra nos recuerda en este libro que la imaginación es la más honesta de las facultades humanas.

R.D., Santiago de Chile, junio de 2023.

NOTA: Los autores y títulos a los que me he referido corresponden a las siguientes ediciones en español: Mijaíl Bajtín (*Las fronteras del discurso*, 2011; *La novela como género literario*, 2019); Maurice Blanchot (*El libro por venir*, 2005); Alberto Blest Gana (*Martín Rivas*, 2021); Umberto Eco (*Lector in fábula*, 1980; *Apostillas a El nombre de la rosa*, 1983); Michel Foucault (*¿Qué es un autor?*, 2010); Carlos García Gual (*Los orígenes de la novela*, 2008); Carl Gustav Jung (*Lo inconsciente*, 2003); Milan Kundera (*El arte de la novela*, 2006; *La insostenible levedad del ser*, 2010); György Lukács (*Teoría de la novela*, 2016); Tzvetan Todorov (*La literatura en peligro*, 2009; *Los géneros del discurso*, 2012).