

## **Cuerpo y tiempo en *Ornamento* de Juan Cárdenas\***

Martín Lombardo\*\*

### **Resumen**

Este artículo analiza la representación del cuerpo y del tiempo en la novela *Ornamento* de Juan Cárdenas. Los conceptos de Michel Foucault acerca del cuerpo utópico así como la descripción de la sociedad de la performance desarrollada por Byung-Chul Han están en la base de este estudio.

### **Palabras clave**

Juan Cárdenas; cuerpo; utopía; amor; tiempo

### **Abstract**

This paper analyses the representation of the body and the time in the novel of Juan Cárdenas *Ornamento*. Michel Foucault's concepts of the utopian body, as well as the description of « society of performance » developed by Byung-Chul Han are the basis of this study

### **Key words**

Juan Cárdenas; body; utopia; love; time

---

\* Artigo recebido em 29/08/2016 e aprovado em 15/03/2017.

\*\* Martín Lombardo es doctor en Estudios Iberoamericanos por la Université Bordeaux Montaigne. Actualmente es profesor-investigador en la Université Savoie Mont Blanc en donde dicta clases de literatura y de historia latinoamericanas.

## **Introducción: el vector de la pérdida**

En los cuentos y novelas de Juan Cárdenas hay un particular interés por el espacio y por el vacío que deja una pérdida. Su primera novela, *Zumbido*, enlaza estos dos elementos de manera clara: una pérdida, la muerte de la hermana del narrador, opera como punto de partida para un recorrido que aparece como una forma de huida pero también de supervivencia. En su segunda novela, *Los estratos*, la memoria se funda en una falla, una suerte de agujero o duda, que el protagonista trata de restablecer a través de un recorrido por espacios diferentes. El interés por el origen, por el entramado familiar basado en un secreto, en una ausencia o en un fallido también es el núcleo de algunos de sus cuentos: “José Cerón (1916-2001) – Pánfilo Contreras (1909-1942). Apuntes sobre el fracaso de la vanguardia en Colombia” y “Procopio Catamusca” quizá sean dos de los ejemplos más evidentes. No hay restitución posible de aquello perdido ni tampoco el recorrido parece llevar a un lugar determinado: un elemento interesante en la narrativa de Juan Cárdenas consiste en la metamorfosis que sufren los personajes durante sus desplazamientos y sus búsquedas; desde este punto de vista, ya no importa tanto el punto de partida ni el punto de llegada, tampoco el descubrimiento de un agujero en la memoria ni el desvelamiento de un secreto, la narración está centrada en el recorrido, en los intervalos y en la plasticidad de los relatos que surgen durante el desplazamiento.

*Ornamento*, su tercera novela, aborda los temas centrales en la obra del autor. Lo hace recurriendo, por momentos, al género fantástico. En el texto hay semejanzas con el mundo de la pseudociencia propio de la narrativa de Adolfo Bioy Casares –pensemos en *Dormir al sol*- pero también hay una singular mirada, cercana al registro fantástico, de la construcción y reconstrucción del cuerpo, de la sociedad de consumo y del lugar de las familias, de las periferias de las grandes ciudades y de las formas del recuerdo presente en obras de autores de su misma generación: pensemos en Roque Larraquy y *La comemadre* o en Carolina Sanín y *Los niños*. Del mismo modo en que Cárdenas asume algunos de los temas fundantes de la literatura latinoamericana –la ciudad y las periferias, el campo y la selva–, construye un universo propio, lo que brinda a su obra un valor indudable.

En *Ornamento* no hay nombres sino cuerpos y usos del cuerpo, categorías y funciones sociales, descripciones de lugares y de objetos, retazos de historias. El protagonista es un científico que elabora los ensayos y perfeccionamientos de una droga que estimula a las mujeres. De las cuatro mujeres que se prestan como voluntarias para la

prueba, el científico se fascina por la mujer N° 4. A diferencia de las otras tres voluntarias, en lugar de dormirse durante los ensayos, N° 4 relata historias que, al parecer, no tienen demasiado sentido. Los ensayos consisten en proveer de drogas a las mujeres y luego observar los efectos que esas drogas tienen sobre sus cuerpos y en las historias que profieren.

El entramado de una historia establece una distancia con respecto a la materialidad del cuerpo y sus reacciones: en esa distancia surge el misterio y la atracción. De sus relatos se deduce que N° 4 es una mujer de cierta cultura, que ha recibido educación. Sus historias atraen al científico, sobre todo lo atrae la manera en que se diferencia de las otras voluntarias. La mujer del científico es artista, adicta a la cocaína y sufre periodos de depresión. El científico incorpora a N° 4 a su pareja y vivirán los tres juntos durante un tiempo, hasta que la mujer eche a N° 4 de la casa. El científico continúa obsesionado por N° 4 y trata de contactarse con ella. Al final de la novela, se desvela el sentido de las historias que profería N° 4 durante los ensayos: el sentido se revela gracias al capítulo en donde se transcribe aquello que N° 4 decía cuando nadie la escuchaba. Queda planteada, de manera implícita, la pregunta acerca del sentido de la escucha: ¿el relato proferido cuando nadie escucha se refiere a lo que ella decía cuando estaba sola o, por el contrario, se refiere a un relato que no supieron escuchar los científicos? Lo cierto es que la experimentación científica sustrae toda escucha y así se pierde la verdad que las cobayas tengan eventualmente para decir. Así, en la novela la verdad no está en la experimentación sino en lo dicho, por más que lo dicho no sea escuchado por quienes representan a la ciencia.

La novela hace uso de la elipsis, de la alusión y de la sugerencia: el sentido de la novela se conforma a partir de los retazos de historias, de breves descripciones, de episodios que parecieran no tener importancia. La mirada se centra en los intervalos, en los puntos ciegos, en los momentos muertos, como si la novela se construyera a partir de aquello lateral, descentrado: tal mecanismo produce una tensión permanente entre lo que es central y lo que es periférico, lo que es útil y lo que es “ornamento”. En “Tesis sobre el cuento”, Ricardo Piglia plantea que toda historia contiene, en realidad, dos historias, y son las formas en que se cruzan esas dos historias las que tensan la trama de un relato. Si extrapolamos esta tesis literaria formulada por Piglia al terreno de la experimentación científica presente en la novela de Cárdenas, nos hacemos la siguiente pregunta: ¿qué historia debe escuchar el científico cuando las voluntarias hablan? El psicoanálisis tiene

un método de escucha, sostiene su praxis en él. Sin embargo, en la novela de Cárdenas el científico se sostiene en la observación y en las pruebas; así la experiencia vivida se reduce a pura experimentación.

Ahora bien, en el relato hay una fisura con respecto a esta postura científica ya que el narrador no se centra en la descripción de los efectos de la droga en el cuerpo sino en las historias que relata N° 4, no se concentra en la descripción de los lugares en donde trabaja y en donde vive sino en la descripción de los trayectos desde el trabajo y la casa, no describe de manera exhaustiva el entramado financiero, legal y científico detrás de la sustancia sino que apenas esboza fragmentos de encuentros con los gerentes de la empresa para quien trabaja, aborda los desmanes producidos en los barrios de la periferia de la ciudad a partir de lo que le cuenta un taxista. Desde esa mirada de soslayo, descentrada se invierte el orden jerárquico de los acontecimientos y se cuestiona la funcionalidad de los objetos y de las acciones de los personajes.

La pregunta acerca de aquello que se percibe al escuchar una historia se vincula con el argumento de Paul Virilio cuando aborda la temática de la desaparición. Este autor señala las múltiples ausencias –cuyo nombre técnico es picnolepsia– que se producen en el día y de las que no tenemos registro. El picnoléptico, dice Virilio, actúa como si nada hubiera sucedido, puesto que la ausencia le hace creer que el tiempo ausente no existió. Se le escapa así, con cada pequeña crisis, una parte de su tiempo. De la misma manera actúa el científico en la novela de Cárdenas: por más que vuelva una y otra vez sobre las grabaciones de lo dicho por las voluntarias, algo se pierde, algo se le escapa y su conciencia lo saltea. En términos de Piglia: por más que busque indicios, el científico no sabe leer la historia subyacente, la segunda historia, presente en la historia principal. De hecho, la revelación de la historia proferida por N° 4 aparece en un capítulo cuyo título es: “*Lo que dijo N° 4 cuando nadie escuchaba*”. Que nadie la escuche puede entenderse como la imposibilidad del oyente de establecer un sentido al discurso. Se apunta a un elemento de incomunicación anclado en el centro del lenguaje. Sin embargo, el narrador sospecha que algo no “cuaja” en la trama y esa distorsión despierta su curiosidad, sacándolo de la asepsia del universo científico y llevándolo a los espacios periféricos y marginales de la sociedad. La sospecha resquebraja el mundo de las certezas científicas.

La sensación de que algo se pierde y de que, por lo tanto, se escucha y se observa solo una parte de la experimentación alude a una jerarquía en el orden de representación. El problema que supone toda jerarquía está en el centro de la novela de Cárdenas: desde

el mismo título, “ornamento”, se interpela al orden que juzga útil o inútil un objeto. La novela busca invertir ese orden, revelar el sentido del “ornamento”; lo que aparece como “ornamento” en el discurso de N° 4 durante las experimentaciones, se vuelve trama, historia, drama gracias a la lectura de aquello que nadie había escuchado antes. La novela se sitúa en el terreno político, ya que apunta a revertir la jerarquía presente en todo relato y en toda nominación. Toda jerarquía permite la visibilidad de algo, al mismo tiempo que otra cosa se vuelve invisible. Al respecto, podemos citar la reflexión de Paul Virilio:

Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oíría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia (VIRILIO, 1998, p.40).

Cuanto más se implica el científico en la historia de N° 4, más misteriosa se vuelve la mujer. Nos enfrentamos a la paradoja señalada por Paul Virilio:

cuanto más aumenta el saber, más aumenta lo desconocido, o mejor dicho, que cuanto mayor es el flujo de información, tanto mayor conciencia tenemos, por lo general, de su esencia fragmentaria e incompleta (VIRILIO, 1998, p.50).

Hay cierta argucia platónica en el argumento de Virilio: solo podemos desconocer aquello que sabemos que desconocemos. Pesquisamos aquí la pérdida que motoriza los relatos de Juan Cárdenas. Por más que N° 4 sea la única de quien se transcriben sus discursos, las demás voluntarias son transparentes y poco atractivas.

Asimismo, la pérdida determina el vector de movimiento: el científico introduce a la mujer en su vida de pareja para luego, cuando N° 4 se aleja, buscarla en los lugares en los que supone que ella pueda encontrarse. En consecuencia: primero hay un movimiento de fuerza centrípeta, a través del que se busca incorporar lo desconocido al mundo conocido, movimiento conservador camuflado detrás de un acto transgresor: conformar una pareja de tres. En segundo lugar, hay un movimiento de fuerza centrífuga, en donde el científico abandona su zona de confort para salir en busca de la mujer misteriosa –tal movimiento lo lleva incluso a proponerle a N° 4 abandonar todo para huir junto a ella–. Aquello que desestabiliza al sistema, aquello que rompe la homeostasis del sistema, no solo cuestiona la jerarquía imperante, sino que motoriza el movimiento del personaje. Esa búsqueda es fallida, ya que el científico, en lugar de dar con N° 4, se topa con una ciudad a la que antes no le prestaba atención: la periferia, los barrios bajos, los lugares del peligro. Al revertir el orden jerárquico, al darle otro sentido al ornamento, la visión de los barrios bajos produce un cambio en su mirada. Opuesta a la visión más

esteticista de la mujer, el científico asume el universo como una catástrofe, y siguiendo esta lógica, afirma:

Se desmorona también la idea de que hay cosas esenciales y otras que sobran. Nada sobra, en realidad. No hay nada que sea estrictamente decorativo o superfluo. Todo sirve para algo, en la medida en que nada sirve para nada. Y en la naturaleza nadie sabe para quién trabaja, como dice el dicho. Yo, por ejemplo, no sé quién manda aquí en esta empresa (CÁRDENAS, 2015, p.68).

Ya no habría una alta cultura y una baja cultura, ya no habría ricos y pobres sino que para que existan los ricos deben existir los pobres, y viceversa: las palabras cobran sentido por oposición. Desde esta perspectiva, incluso la representación de la naturaleza supone una postura política: así se entiende el pasaje desde un discurso sobre el ecosistema hacia una pregunta por el mundo del trabajo –pregunta central en la novela–.

En la novela se pesquisa cierto terror mezclado con angustia. Dice Paul Virilio: “Si el terror es el cumplimiento de la ley del movimiento, el adorno es, por sí mismo, portador de angustia” (VIRILIO, 1998, p.91). El terror siempre aparece vinculado al espacio y al movimiento. De hecho, la experiencia de “estar aterrado” implica “estar atado a la tierra”, no poder moverse. Escapar del terror es la causa del movimiento. Los personajes, anclados en una catastrófica sociedad de consumo, intentan escapar al vacío, y el ornamento es una manera de tapar ese agujero. Sin embargo, en el origen del terror está la pérdida, la falta, la ausencia. La pérdida conlleva entonces el terror y el movimiento. Revertir, a su vez, el orden de jerarquía de las cosas, incluso su forma de representación –el vínculo entre las palabras y las cosas– produce la angustia a lo desconocido, a lo innombrable, al vacío: el adorno, el “ornamento”, su intento siempre algo fallido de cubrir la falta, nos muestra lo perdido, aquello que no vemos en el terreno de lo visible, el relato escondido dentro de otro relato.

### **Ilusiones del cuerpo**

En su texto “Le corps utopique”, Michel Foucault se interroga acerca del vínculo entre el cuerpo y la utopía. En primer lugar, muestra las formas en que la utopía procura borrar el cuerpo: en la utopía sin cuerpo subyace la idea de la inmortalidad. Así puede entenderse el mundo de las momias, de los fantasmas o del alma. Luego, Michel Foucault matiza su afirmación de base: si bien el cuerpo es visible, hay una parte que es invisible; es decir, el cuerpo es opaco y transparente a la vez. La utopía nace del cuerpo y después se vuelve contra el cuerpo. El cuerpo ya no sería únicamente aquello que la utopía busca borrar sino que sería el actor de todas las utopías. Hablamos aquí de un cuerpo utópico: las máscaras,

el maquillaje y los tatuajes dan cuenta de esta utopía corporal en donde se hace entrar al cuerpo en comunicación con otras fuerzas invisibles; se fragmenta al cuerpo y se lo lleva a otro espacio.

Foucault evoca la concepción homérica del cuerpo, en donde la palabra, en su origen, significaba “cadáver”. La unidad del cuerpo aludía al cadáver, haciendo que el cuerpo vivo apareciera siempre fragmentado: en el mundo homérico son los otros, los dioses, quienes toman una parte del cuerpo de alguien y producen el movimiento, la vida. Así, el cuerpo fragmentado, vivo, siempre está afuera, en comunicación con un Otro: la figura del espejo entra aquí en función, ya que es la imagen del Otro, idealizada e inalcanzable, la que produce la vida en el cuerpo. La figura del cuerpo abre así una serie que une al cuerpo con el amor, la muerte y el espejo.

En la novela de Juan Cárdenas, a través del relato de N° 4, se pone en evidencia este vínculo entre el cuerpo y el Otro en toda su complejidad. Este personaje se refiere a las cirugías estéticas de su madre. El mundo de las cirugías estéticas da cuenta del cuerpo como punto de origen de una utopía –la utopía de la belleza y juventud eterna–. El cuerpo utópico se vuelve contra el cuerpo material: la piel de la madre ya no soporta la exposición al aire sin que se le ponga unas cremas especiales. Ya desde el primero de los relatos de N° 4, antes de que se desvele el misterio de su historia, hay un fragmento del cuerpo de la madre en donde se nuclea la serie aquí esbozada: ideal, fragmento, cadáver, espejo, alienación y la presencia de un Otro detrás de la construcción del cuerpo:

Mi mamá se volvió a operar el tabique nasal hace poco y ahora parece que tiene miedo porque por las noches sueña que se le cae la nariz y se le ve la calavera. A veces me toco y se siente raro, dice, como si fuera la nariz de otra persona. Y lo que se me ocurre pensar a mí es que la nariz de mi mamá es de veras la nariz de otra persona, la nariz de un muerto. Y por si acaso me toco disimuladamente la mía y me digo: estás aquí, tranquila (CÁRDENAS, 2015, p.13).

En la búsqueda por alcanzar el ideal –una suerte de Otro oculto detrás del espejo–, el cuerpo se recorta y detrás del recorte surge la muerte, el cadáver. Las escenas que la madre de N° 4 monta con figuras de porcelana también apuntan al intento utópico, señalado por Michel Foucault, en donde se intenta borrar el cuerpo: las figuras de porcelana niegan al cuerpo, se ubican en un mundo momificado. El mundo de las cirugías estéticas se sostiene en ese intento de alcanzar inmortalidad y de borrar la materia. Sin embargo, el cuerpo se impone como fragmentado. Así lo nota el científico cuando observa a N° 2 luego de un ataque epiléptico:

Número 2 está acostada bocarriba, con las manos entrelazadas sobre el pecho, parece una momia. Es la primera vez que me fijo en su rostro, marcado por vaya a saber

cuántas operaciones estéticas mal hechas, los labios como salchichas, la diminuta nariz de cerdo, las capas de maquillaje aplicadas como una espátula. Hay tanto movimiento allí, tantas ondulaciones, que por unos segundos, en medio de la penumbra de la pieza, me parece que los bordes del rostro se están derritiendo como velas de colores. Su rostro es puro exceso, un derroche de intenciones, el gasto por el gasto, el adorno fuera de control (CÁRDENAS, 2015, p.34).

El punto de partida, la momia, implica cierto logro en el intento de borrar el cuerpo por parte de la utopía. Luego viene la percepción de los dobles, del maquillaje, del juego entre el ideal del cuerpo y el cuerpo real, entre lo visible y lo invisible. Dice el científico al ver a N° 2: “Hay instantes en que cierto efecto de la iluminación le otorga una repentina velocidad al conjunto: es como ver dos pájaros de la selva apareándose dentro de una jaula” (CÁRDENAS, 2015, p.34). De la utopía de la juventud y de la ausencia de marcas se pasa a la rebeldía del cuerpo, a su fragmentación y a su vínculo con el Otro: es la mirada del Otro la que, a través del ideal inalcanzable e inmaterial, nota esos efectos de la iluminación sobre el cuerpo. No es casual que el científico se interese por las conversaciones entre las cuatro voluntarias cuando aluden a la función del maquillaje: ¿debe o no debe notarse el maquillaje de una mujer? Para la pregunta no hay respuesta. Tampoco es casual que cuando el científico, buscando a N° 4, se apersona en la casa de la voluntaria N° 2 y, luego de mantener una relación sexual con la mujer, se interese por las imágenes que decoran las paredes, los “ornamentos” del espacio íntimo en donde vive la mujer:

¿Qué es eso?, pregunto señalando con el índice. Número 2 dice que son solo cosas que le gustan mucho, personajes de la farándula, partes de cuerpos, una pierna musculosa, un brazo esbelto, una mano delicada con las uñas perfectas, un bolso de marca, un vestido, un sombrero, un perfume (CÁRDENAS, 2015, p.127).

No hay voluntad de copiar un cuerpo, sino que N° 2 busca copiar partes de cuerpos diferentes. Los fragmentos funcionan como el espejo ideal, utópico, hacia el que el cuerpo se mueve: un Otro ideal, construido por fragmentos, que atraviesa el cuerpo de N° 2 y le da vida, como si la percepción de un cuerpo entero recordara a su condición de mortal. El cuerpo se convierte en un adorno, un ornamento.

En sus recorridos en taxi por la ciudad, el científico se adentra en barrios periféricos y traslada a su mirada de la ciudad la reflexión entre una cultura de fachada que esconde, oculta y maquilla su esencia:

Mi mujer estaría asqueada con la cantidad de grafitis que se ven por aquí. También hay una buena perspectiva de los cerros que se insinúan como sombras más espesas por detrás de los edificios del viejo centro financiero, resignadas muestras de aquel funcionalismo criollo de finales de los 50. Produce una impresión siniestra ver que algunas de esas moles cuadradas



están vacías, al lado de torres muy altas que proyectan mensajes coloridos en sus fachadas. Esas son las luces que se ven desde la ventana del laboratorio, cuando la polución y las nubes lo permiten (CÁRDENAS, 2015, p.117-118).

El efecto siniestro al que alude el personaje da cuenta de la metamorfosis que sufre: su mirada de la ciudad ha cambiado y se diferencia entonces de la mirada de su mujer. Se percibe lo familiar como extraño; hay una redefinición de la distancia que separa lo propio de lo ajeno. Tal metamorfosis implica un cambio en la nominación. Aquello observado por el científico en la ciudad es luego refrendado en el relato de N° 4 cuando nadie la escucha:

Este era un edificio de oficinas y apartamentos donde se hospedaban temporalmente los banqueros, corredores de bolsa, especuladores, mafiosos. Pero de eso ya ha pasado mucho tiempo, ahora el edificio está en desuso, aunque sus dueños deben de estar ganando dinero sin mover un dedo, solo dejando que el edificio esté aquí, cayéndose a pedazos, ahora que el edificio está vacío, o mejor, ahora que nadie lo utiliza ni vive aquí, porque decir que está vacío es lo mismo que mentir, el edificio está lleno de cosas (CÁRDENAS, 2015, p.148).

Por un lado, se cuestiona la nominación, la idea de “vacío”: lo que es vacío para algunos, para otros está repleto. Las palabras se definen por oposición: una palabra es lo que las otras palabras no son. Por otro lado, como consecuencia de una nominación diferente a la hegemónica, la tarea de N° 4 consiste en reorganizar los objetos: los objetos cobran otro valor, diferente seguramente al valor de uso que tenían cuando el edificio era utilizado por los banqueros. Por último, en el origen de la distancia entre las diferentes maneras de entender el “vacío” y el uso de los objetos y también de observar la ciudad encontramos la especulación financiera.

La especulación funciona también como un ideal, como el núcleo imaginario que impone y organiza el sistema simbólico: quien especula observa un edificio vacío que otorga réditos; en cambio, N° 4 encuentra un lugar con varios objetos útiles, a la vez que considera que desde ese lugar surgió la crisis. Al mismo tiempo, la especulación, que se sostiene en un ideal fascinador, inmortal y más allá de los pliegues de la materia, es la que produce el desmembramiento social: aquello que ocurre en los cuerpos de los individuos también ocurre en el cuerpo social.

La manera en que N° 4 entiende su vida en ese edificio remite a lo ya señalado acerca de la posibilidad de escuchar por parte de los científicos, aquello que apunta a la tensión entre lo que se encuentra expuesto y lo que está velado a la mirada:

He estado escondiéndome a la vista de todos, en un lado y en otro, donde no se les ocurriría buscarme. (...) Ahora el único refugio disponible, donde nadie vendrá a buscarme, queda en la octava planta de un edificio viejo,

monumental, céntrico, a la vista de todos, ignorado por todos (CÁRDENAS, 2015, p.148).

La argucia de la mujer remite al cuento de Poe “*La carta robada*”: el escondite más efectivo es aquel que se encuentra a la vista de todos; nadie observa lo evidente porque, al buscar algo que se supone escondido, se hurga en desde un principio se considera oculto. Aquí también vemos el entramado entre lo imaginario –lo que está a la vista– y lo simbólico, la nominación del objeto –el edificio puede ser un edificio vacío o un refugio, según se mire–. Afirmar que algo falta, o que está oculto o que está vacío conlleva la presuposición de que en cierto lugar debería haber algo.

La misma tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo imaginario y lo simbólico, entre lo oculto y lo expuesto, se encuentra en la reflexión que realiza el científico al observar a su mujer y pensar en la anamorfosis. Inspirado por su mujer, el científico se pregunta si el relato de N° 4 no responde a la misma lógica de la anamorfosis:

Podría ser que las palabras de número 4 durante las pruebas funcionaran como una variante de la anamorfosis; el arte de hacer aparecer una imagen bajo un aspecto casi irreconocible recurriendo a una calculada distorsión de la perspectiva (CÁRDENAS, 2015, p.41).

Lo interesante de la anamorfosis consiste en la deformación misma: con la restitución de la imagen se pierde el interés, por lo tanto, no hay recuperación posible de aquello perdido o deformado: “Como le gusta repetir a mi mujer, quizás haya que renunciar a toda voluntad de interpretación” (CÁRDENAS, 2015, p.42).

La novela propone otra forma de resolución que no pasa por interpretar ni restituir. Señalamos dos vínculos entre la utopía y el cuerpo: el primero, el intento utópico por borrar el cuerpo; el segundo, la rebelión del cuerpo, que vuelve fragmentado y, en esa tensión entre lo opaco y lo transparente, marca la distancia entre la fascinación idealizada y la materialidad. En *Ornamento* se produce un nuevo movimiento, el que está en el origen del relato de N° 4, aquello proferido cuando nadie la escucha y que le otorga un nuevo sentido, no solo a su historia, sino a sus acciones. En el intento por borrar la rebelión del cuerpo contra la utopía, se trata de borrar la distancia entre la fascinación idealizada de una imagen en el espejo y la decrepitud: aquello oculto en la historia de N° 4 apunta, no solo a la relación entre la mujer y el testafarro del padre, sino con su madre. N° 4 entra en la casa de la madre y cuando nadie la observa se funde con su madre, esa madre obsesionada con el cuerpo y el paso del cuerpo; esa fusión mortuoria entre madre e hija, además de las reminiscencias incestuosas –que se redoblan cuando N° 4 refiere su

vínculo en el pasado con el testafarro del padre— supone un intento, a través de la fascinación que produce un ideal, por unificar los fragmentos corporales, por reconciliar lo opaco y lo transparente:

Una vez cumplida la cosa, yo encarné su belleza pretérita y muestro su proceso de envejecimiento futuro, como en un cuento de hadas, seré mi madre en mí, a través de mí, ella y yo, ya no habrá yo separada de ella, yo morirá con el rostro de mi madre y por eso debo decir quién era yo antes de abrir el frasco, pronto, ahora que mi madre tiene los ojos cerrados de placer, abrir el frasco, el líquido inocente, después de untarle las cremas, yo era quién, otra niña que no podía dormir y andaba por la casa de noche, atenta a los ruidos que salían de las piezas de los demás, abrir el frasco y derramar el líquido inocente sobre el rostro, borrar un rostro, como en un cuento de hadas, como en una telenovela, borrar el rostro de la bruja, de la vieja malvada [...] (CÁRDENAS, 2015, p.139).

El cuerpo se sitúa en dos lugares. Por un lado, el cuerpo de la madre queda momificado, por fuera del tiempo, inmortal y muerto a la vez. Un cuerpo entero y cadavérico. Surge la paradoja de que lo inmortal se represente a través de un cadáver —es el mundo de las momias y de los fantasmas—. Por otro lado, el cuerpo de N° 4 busca una fusión imposible con el cuerpo de la madre, ese Otro que le otorga vida al cuerpo fragmentado. En esa última escena, el cuerpo de la madre encarna el cuerpo de la momia, en donde se borra toda materialidad, mientras que el cuerpo de N° 4 es el cuerpo del maquillaje y del ocultamiento, un cuerpo definido por la tensión entre lo oculto y lo transparente. Traspasar el espejo para alcanzar el Otro ideal, ese Otro de la fascinación, implica entonces el asesinato y la muerte, el origen del fantasma: tanto N° 4 como su madre se ubican en el umbral entre la vida y la muerte.

### **Amor y tiempo**

En su ensayo acerca del tiempo, el filósofo Byung-Chul Han refuta la hipótesis de que vivimos en una época de pura aceleración temporal para postular que nuestra concepción del tiempo es todavía más compleja. Vivimos en un tiempo sin duración: la simple aceleración implicaría un cambio de velocidad pero presupondría la existencia de un sentido en el vector del movimiento; toda idea de aceleración se insertaría en una lógica de la velocidad y, por lo tanto, de sentido. En cambio, Byung-Chul Han sostiene que vivimos en una época de cápsulas temporales en donde se intenta hacer desaparecer todo intervalo temporal; se trata más de borrar el tiempo que de acelerarlo: el ideal consistiría en saltar de una cápsula temporal a la siguiente, sin tiempos de espera ni intervalos. Se anula así toda experiencia posible ya que lo vivido no es lo mismo que lo experimentado:

la experiencia requiere una duración, incompatible con una vida basada en picos de actualidad y de pura información. El tiempo atomizado borra toda capacidad para concluir: la des-temporalización implica la ausencia de tensión narrativa, la falta de relato y de experiencia. Concluir supone un tiempo articulado, el tiempo de la experiencia, y, por lo tanto, de la tensión narrativa. En un mundo des-temporalizado se impone el vacío del tiempo –de ahí, señala el filósofo, el aburrimiento– y la totalización del aquí y del ahora. Con la des-temporalización, se pasa del análisis del tiempo al análisis del espacio:

Desaparece la prolífica semántica del camino. Es más, el propio camino desaparece. Este ha perdido su aroma. La aceleración conlleva un empobrecimiento semántico del mundo. El tiempo y el espacio ya no tienen demasiada importancia (HAN, 2015, p.61).

En la literatura de Juan Cárdenas hay una recuperación del camino: es en los desplazamientos cuando suceden las experiencias; la mirada está centrada en el “mientras tanto”, en los intervalos. En *Ornamento*, desde su estructura, se plantea la tensión narrativa a través del relato de esos tiempos muertos, de esos intervalos entre los acontecimientos. Hay una mirada de soslayo. El interés gradual que el protagonista le presta a los tiempos muertos, a los momentos en donde, en apariencia, no ocurre nada, nada más que el desplazamiento hacia otra escena importante, es lo que permite el surgimiento de la tensión narrativa y del misterio. También así se produce cierta subversión: lo ornamental, el intervalo, lo insignificante supone una experiencia, a la vez que el centro del relato; aquellas escenas que para los personajes serían acontecimientos son abordadas solo desde su vacuidad. Lo vemos a través del mundo del arte en donde se mueve la mujer del personaje: se relatan los preparativos para una inauguración o las resacas posteriores a la fiesta, pero se elide la fiesta en sí, se alude a la entrevista que brinda la mujer desde un lugar periférico, recuperando algunas ideas sueltas vertidas por la artista. Los viajes en taxi, así como los paseos del narrador por el jardín, son el ejemplo epigramático de esta recuperación del recorrido a partir de la descripción de los intervalos, de los tiempos muertos: ya no interesa tanto el punto de llegada, tampoco el punto de partida, sino el recorrido en sí; gracias a esos recorridos en taxi, el protagonista redescubre la ciudad y se entera de lo sucedido en la periferia así como de la visión que tienen de la ciudad aquellos que viven en los barrios alejados. Si la des-temporalización implica la totalización del aquí y del ahora, borrando así toda experiencia de lejanía, los trayectos en taxi y la visita a la casa de la voluntaria N° 2 permiten una reinscripción de la experiencia de lejanía: paradójicamente, al acercarse a los barrios considerados peligrosos,

el personaje percibe la distancia que existe entre su lugar en la ciudad y la periferia de la ciudad. También desde la des-temoralización y la totalización de lo inmediato se entiende el capítulo en donde N° 4 refiere aquello que nadie escucha: lo que aparece ahí referido alude a los intervalos en donde, en apariencia, nada ocurre y en donde, en realidad, se tensa la historia y cobra –otro– sentido la trama.

La experiencia del amor también sufre las consecuencias de la atomización del tiempo y de la consecuente desdramatización de todo relato. En su ensayo dedicado a la experiencia del deseo, Byung-Chul Han señala una erosión del Otro en nuestra sociedad. La otredad no tiene lugar y así el amor se reduce a la emoción y al goce. En la novela, la droga y su comercialización son un claro ejemplo de la reducción del amor al goce inmediato: se borra al Otro a tal punto que las mujeres no necesitan de un partenaire. Se trata, en términos de Byung-Chul, de la sociedad de la performance, en donde lo que domina es el poder y ya no el deber –el deber dominaba las sociedades disciplinarias–. En estas sociedades, el sujeto se explota a sí mismo, dominado por el intento de demostrar su poder, o más bien, su omnipotencia. No es casual que el narrador de *Ornamento* no sepa quién manda realmente en la empresa para la que trabaja:

A veces siento que soy mi propio jefe. A veces siento que los gerentes quieren que yo crea que soy mi propio jefe, con mis propias reglas y horario. A veces me da la impresión de que ellos tampoco saben nada. Y que el trabajo consiste justamente en fingir que todos hacemos lo que nos corresponde (CÁRDENAS, 2015, p.68).

En términos de control, convertirse en su propio jefe es mucho más eficaz que responder a un superior jerárquico. En el argumento del científico se muestra o se sospecha que el centro de la organización está vacío y, sin embargo, no hay rebelión sino una continuidad del fingimiento –fingir también se relaciona con lo especular, con cierta configuración de un Otro, al que se presupone reaccionaría de determinada manera–. A diferencia del universo kafkiano en donde los personajes tratan de encontrarle un sentido al sinsentido de la sociedad disciplinaria –búsqueda de sentido que abre la esperanza, nunca realizada, de que la deuda sería plausible de ser pagada–, en la novela de Cárdenas no hay sentido, solo la repetición de lo mismo, y, por lo tanto, la imposibilidad de cancelar cualquier deuda: solo debe demostrarse el poder que se tiene de realizar determinada acción. La demostración de poder es constante ya que se trata de una sociedad que no soporta el vacío, la falta, la espera, el intervalo. Justo contra esos puntos muertos actúa la empresa: el consumo de sustancias busca saltarse la experiencia de la espera, del vacío, de la pérdida.

La unificación de la sociedad, su homogeneidad, es descripta con claridad por el narrador de la novela:

Y si es cierto que mi nueva droga no conoce distingos de clase, nivel adquisitivo o educativo entre las consumidoras, eso quiere decir que es posible una cierta idea de democracia basada en el consumo (CÁRDENAS, 2015, p.85).

Lo igualitario y democrático, a causa del consumo, es confundido con lo idéntico. Lo idéntico elimina la otredad, y así ya no hay deseo. El personaje de la voluntaria N° 4 describe con claridad el proceso de homogeneización:

cosas que en esencia no se pueden separar de la vida de las personas ricas, con sus propias cosas de ricos metidas en sus propias vitrinas, estas cosas feas que se ven por aquí son solo simulaciones, dobles, y a la vez son una única cosa con las cosas de los ricos, como mi madre y yo ahora que no podemos separarnos más (CÁRDENAS, 2015, p.151).

Se establece un paralelismo entre los objetos de consumo –que no distinguen clases sociales, ya que se legitiman en el mercado– con el cuerpo, que se vuelve también otro objeto de consumo, y por lo tanto, el cuerpo busca la homogeneidad. La ilusión implica que si todo es igual entonces no solo no existe la otredad sino que tampoco hay pérdida alguna. La sociedad de consumo anula todo deseo hacia lo que no se encuentre ni se consume. Al respecto, Byung-Chul Han afirma que el deseo del otro cede su lugar al confort propio (HAN, 2015a, p.46). La mismidad, lo idéntico, se impone ante la experiencia de la otredad, de la diferencia. El dinero, de hecho, vuelve todo idéntico, nivela las diferencias esenciales: ya no hay fantasmas de frontera y de umbrales que se deben cruzar para llegar al otro sino que esas distancias se borran y todo se vuelve igual (HAN, 2015a, p.77). Por eso, en la novela, la droga tiene éxito en todas las clases sociales. Cuando el narrador se refiere a la legalización total de la droga también aparece retratada la homogeneización de la sociedad de la performance; el arte y las experimentaciones se ubican en un pie de igualdad, refrendados por el dinero: “Me pregunto si en semejante situación mi trabajo dejaría de ser considerado una aberración. Quizás mi mujer y yo ocuparíamos el mismo nicho ecológico, algo así como diseñadores de estados de ánimo artificiales” (CÁRDENAS, 2015, p.60). Lo artificial apunta a la homogeneización.

La mirada que por momentos transforma al científico y que pone en cuestión el orden jerárquico de las cosas –y, por lo tanto, su legalidad o no–, lo lleva a equipararse con un narcotraficante. El intento de crear estados artificiales y así sostener una sociedad de la performance borra las experiencias de la lejanía, de la otredad y del amor. Que el dinero haga desaparecer las diferencias implica que toda legitimación y visibilidad pasa

por el dinero; al respecto, dice el narrador de la novela: “El único lugar de legitimación es el mercado, o sea, el cuerpo y el mercado” (CÁRDENAS, 2015, p.86). Si el mercado se basa en la especulación, el cuerpo lo hace a través del espejo: la imagen que fascina y legitima el uso del cuerpo, una imagen inalcanzable hacia la que los sujetos se dirigen. La legitimación del cuerpo se produce cuando el cuerpo alcanza el ideal de la sociedad de la performance: es decir, cuando el cuerpo se convierte en un cuerpo idéntico –y al borrar el deseo, se vuelve un cuerpo muerto–. La fascinación por el cuerpo idéntico, legitimado por el ideal, produce paradójicamente su fragmentación. A su vez, tal fascinación está en el origen del intento por borrar ese cuerpo diferente, ese otro cuerpo.

Borrar el cuerpo del otro conlleva la abolición del amor. La unificación del amor, es decir, abolir la experiencia del otro y reducir el amor a la emoción, al goce, a lo idéntico, se observa en dos escenas fundamentales de la novela: cuando el personaje incorpora a N° 4 a su pareja. La presencia de la mujer y la introducción de N° 4 en su propia casa borran la otredad de la voluntaria; se intenta hacerla entrar en la lógica de lo familiar para así velar la diferencia. La respuesta de N° 4 ante la propuesta del científico de irse los dos juntos es siempre la misma. Ella le señala que en realidad él no la conoce, es decir, ella marca la otredad, y es precisamente la otredad la que genera el deseo. La segunda de las escenas es más violenta: N° 4 se fusiona con la madre, negando así la diferencia entre ella y su madre, pretendiendo, además, impedir todo paso del tiempo.

## **Conclusiones**

El último capítulo de la novela se sitúa después del revelamiento de la historia referida por la voluntaria N° 4. El narrador vuelve a ser el científico. El apartado comienza con una escena en donde el retorno del Otro fragmentado, la rebelión del cuerpo frente al cuerpo utópico, se impone: en la pesadilla, el científico pasea por un jardín de cuyos árboles caen frutos que son restos de cuerpos. La pesadilla concluye con la voluntaria N° 4 ofreciéndole un fruto. La alegoría del pecado, en donde la manzana se encarna en la fragmentación del cuerpo. La voluntaria se sitúa en un universo fantasmático, en donde se busca borrar la materialidad del cuerpo a través de su fragmentación. No es la única referencia a ese mundo del cuerpo utópico propio de las momias, de los fantasmas, de las almas: el narrador se encuentra junto a su mujer en una casa de campo, esperando el llamado de la empresa para regresar a la ciudad y al trabajo luego de que terminen los disturbios en los barrios de la periferia. En ese lugar bucólico hay dos referencias claras

al universo del cuerpo utópico: la referencia a los huesos que alumbran en la oscuridad; las visitas a los petroglifos. El capítulo y la novela termina con una pesadilla: es y no es la misma pesadilla con la que arranca el apartado. Ahora, al despertarse, ya no queda claro si la mujer del científico es realmente su mujer ni si su mano es su mano. En el final de la novela, que también hace pensar en el final de *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares, a través de la ambigüedad acerca de la personalidad, se interroga el imperio de lo idéntico. La novela marca que toda identidad, al venir del otro, es alienada. Así la novela describe el retorno de la otredad: lo otro, la materialidad del cuerpo –ya no se trata de una pesadilla sino de la carcajada de la mujer que despierta al hombre– sitúa la escena ya no simplemente en el universo de los fantasmas, de las momias, de los muertos vivos sino del desdoblamiento, de los cuerpos opacos y transparentes, del retorno del cuerpo que se impone a la utopía: el cuerpo en el origen de la utopía, fundador de la otredad, no puede ser anulado del todo y su retorno cuestiona el ideal de homogeneidad. La novela de Juan Cárdenas subvierte el orden de la representación y consigue construir y retratar una suerte de distopía desde los márgenes: la mirada de soslayo, el interés en los intervalos, las descripciones de los recorridos, el análisis de la metamorfosis del personaje pone en cuestión la función de los objetos, de los cuerpos y de los sujetos que componen un cuerpo social.

### **Referencias bibliográficas**

CÁRDENAS, Juan. *Ornamento*. Cáceres: Editorial Periférica, 2015.

FOUCAULT, Michel. Le corps utopique. In: *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Editions Lignes, 2009.

HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo*. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. Barcelona: Herder Editorial, 2015.

\_\_\_\_\_. *Le désir. Ou l'enfer de l'idéntique*. Paris : Éditions Autrement, 2015.

PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. In: PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1983.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. [Trad. Noni Benegas] Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.