

“‘FAGOCITOS’ POSMODERNOS: EL PODER ASIMILADOR DE LAS IMÁGENES EN LA NOVELA *MATCH BALL* DE ANTONIO SKÁRMETA”

Carlos Schwalb
Universidad de Richmond

Cuando el doctor Raymond Papst —el protagonista de la novela *Match Ball* de Antonio Skármeta— presiente que existe “otra” Sophie distinta a su imagen de ídolo de tenis, lo hace de una manera que evoca el modo cómo los astrónomos deducen la presencia de los misteriosos “agujeros negros” en el espacio: no por las señales que éstos emiten sino por una significativa ausencia de éstas. “Algo que se desprendía de Sophie misma, y que pudiera definirse como ‘un toque de ausencia’ ” (M. 122)¹ atrae irresistiblemente al doctor Papst, y esta insondable cualidad, unida a la belleza de la mujer-niña, hace que, a sus cincuenta y dos años, el doctor norteamericano afincado en Berlín se juegue entero —su matrimonio, su posición social y económica, su estabilidad emocional— en lo que parece ser el “match ball” o jugada decisiva de su vida. Pero acaso se puede decir, contradiciendo al doctor Papst, que lo que éste presiente en su amada Sophie sea justamente lo opuesto: en este ídolo de multitudes cuya imagen reproducen hasta el agotamiento los medios de comunicación masiva, el “modelo original” se desvanece, y lo que el doctor presiente o desea —como quien insufla vida a una figura ilusoria— es más bien un “toque de presencia” o de realidad en su amada.

“Reproduction is diabolical in its very essence”; ha dicho el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard, “it makes something fundamental vacillate” (*Selected Writings* 182). ¿Existe realmente esa Sophie “otra” que el doctor Papst presiente o desea encontrar tras la imagen del ídolo tenístico? ¿Es real el amor que a ráfagas intuye en ella o se trata sólo del producto de su imaginación avivada por la angustia de una vejez que se aproxima y por su existencia vacía y rutinaria? El doctor Papst no puede librarse de estas dudas a lo largo de la novela y, como los astrónomos que sólo pueden postular hipótesis acerca de la existencia de entes estelares invisibles, él se da cuenta de que su relación con su amada descansa sobre el terreno de las conjeturas. Incapaz de asegurar su realidad o su ilusión, el paso decisivo que toma en su vida se le antoja semejante al acto de arrojarse al abismo: “A punto de arrojarme al abismo, me sobrevino el terror infantil de haber malentendido todo, de hacer el ridículo a los cincuenta y dos años” (M. 75).

El enigma de Sophie para el doctor Papst no sólo proviene de la intuición de otro ser oculto a la mirada del público sino que responde también a lo que él

¹En las citas siguientes, la inicial M. se refiere a la novela *Match Ball*, en la edición de Editorial Sudamericana, 1989.

juzga como una extraña y diabólica alquimia en la que el rostro verdadero de Sophie —o lo que él presiente como su rostro verdadero— se funde con la máscara del ídolo de tenis que es para los otros. Papst no puede saber a ciencia cierta si los sentimientos de ella hacia él son verdaderos o fingidos pues no existe una clara línea demarcatoria entre unos y otros: “Entonces ‘vi’ esa otra cosa que ella sentía o ‘vi’ la puesta en escena de esa otra cosa que ella ‘decía’ que sentía” (M. 55). Más que una máscara que disimula un sentimiento real, la “puesta en escena” de Sophie parece un simulacro o simulación afectiva, en el sentido señalado por el mismo Baudrillard:

To dissimulate is to feign not to have what one has. To simulate is to feign to have what one hasn't. One implies a presence, the other an absence. But the matter is more complicated, since to simulate is not simply to feign: ‘Someone who feigns an illness can simply go to bed and make believe he is ill. Someone who simulates an illness produces in himself some of the symptoms’ (Littre). Thus, feigning or dissimulating leaves the reality principle intact: the difference is always clear, it is only masked; whereas simulation threatens the difference between ‘true’ and ‘false’, between ‘real’ and ‘imaginary’. Since the simulator produces ‘true’ symptoms, is he ill or not? (“The Precession of Simulacra’ 254).

Esta confusa realidad, o “hiperrealidad” posmoderna como la ha llamado el pensador francés, donde lo verdadero se funde con lo falso, o lo real con lo imaginario, parece definir a Sophie Mass, al menos a los ojos de su amante, quien sentirá que el terreno firme de la realidad se deshace bajo sus pies: “Sophie Mass era inasible. Las contradicciones de su conducta me mareaban. Te ponía en un terreno pantanoso donde no era posible afirmarse en ninguna actitud frente a ella. Podía tener quince, trece o veinte años. Podía mentir o ser tajantemente seria”. (M. 40-1). No se trata en este caso de un ser que lleva una máscara que oculta un rostro verdadero sino de un ser cuyas distintas máscaras son al mismo tiempo sus distintos rostros, de una mujer en la que, como nos dice Papst, “parecen habitar varias mujeres” (M. 68). Esta imposibilidad de definir una Sophie esencial se hace patente también cuando ésta le envía a su amante unos mensajes cifrados con la luz de una linterna: “podría ser ‘te amo, te amo, te amo’.”, conjetura el doctor, o: ‘te odio, te odio, te odio’. O: ‘ven, ven, ven’ ” (M. 91). Las señales que envía Sophie son todas ambiguas o contradictorias: ¿existen acaso contenidos unívocos tras el “ruido” o confusión de los mensajes o son señales que no revelan otra cosa que un juego intrascendente y caprichoso?

Hace dos siglos, Hokusai, el gran dibujante y grabador japonés, trató de alcanzar la perfección de un arte que fuera capaz de traducir la esencia de las cosas. Sus famosas “36 vistas del Monte Fuji” intentan captar la esencia del monte variando la perspectiva del observador en igual número de ocasiones; cifra nominal, por cierto, pues las perspectivas son virtualmente infinitas. En los escenarios que cambian —cambia el paisaje, cambia el tiempo con las estaciones— la silueta cónica de la montaña en la lejanía permanece, sin embargo, igual, como una esencia inmutable o como un enigma nunca aclarado. Cuando a los 75 años este prolífico artista confiesa que recién empieza a comprender los secretos de su arte, adivinamos que acaso da por terminado un período de especulación para iniciar otro en el que la representación pictórica se iguala, idealmente, con la esencia del objeto representado. Hoy en día, el Monte Fuji parece haber perdido aquella misteriosa y singular cualidad que traía al artista japonés, y su imagen circula por el mundo como una mercancía llamativa y al alcance de un vasto público: la misteriosa silueta cónica ha sido apropiada por la

televisión; por los carteles de la propaganda turística; por las empresas comerciales que la usan como logotipo, etc. Millones de réplicas buscan destacar una cualidad única que, paradójicamente, la reproducción de las imágenes niega². El fenómeno tiene una curiosa consecuencia: el viajero que llega a Tokio puede tener la impresión de que la montaña sagrada refleja fielmente la imagen que ha visto en incontables ocasiones. La relación que buscaba Hokusai entre la imagen y el referente se ha invertido: la imagen ha desvanecido al referente. En palabras de Baudrillard se trata de un “asesinato” del referente por las imágenes: “Thus perhaps at stake has always been the murderous capacity of images: murderers of the real; murderers of their own model as the Byzantine icons could murder the divine identity” (“The Precession of Simulacra” 256)³.

Como Hokusai y el Monte Fuji, el narrador protagonista de la novela de Skármeta desea encontrar una mujer única, esencial, bajo sus múltiples facetas: “deseaba explorar [a Sophie] con la intuición de que encontraría verdad, belleza, excitación, revelaciones” (M. 122); pero, como en las incontables réplicas de la montaña sagrada del Japón, lo único evidente para Raymond Papst es el aspecto más superficial del ídolo tenístico.

Sin alcanzar el tono dramático del lenguaje de Baudrillard, los protagonistas de la novela de Skármeta no hablan de un asesinato del referente por las imágenes sino de una “digestión” del mismo. Refiriéndose a Sophie, el abogado Lawford dice: “se la van a comer con huesitos y todo” (M. 194), aludiendo no sólo a un canibalismo de connotaciones eróticas sino también al acto de convertir a Sophie en un producto apto para el consumo masivo. Con un tropo que describe un proceso similar, y acorde también con su jerga médica, el doctor Papst usa repetidamente el término fagocitar: “los millones de televidentes que fagocitaban la imagen de Sophie Mass” (M. 168). Después de todo, en el ritual caníbal un ser humano se come a otro para robarle sus cualidades espirituales, mientras que en la fagocitación nada queda de esta finalidad más elevada, pues se trata de una actividad intracelular ciega y anónima que se sacia en el momento de la ingestión y se completa con la expulsión del desecho. “Cuánto tiempo podría Sophie vivir sin deteriorarse”, se pregunta Papst, “sin convertirse en una máquina de raquetazos, copas, cheques y fans” (M. 122); en otras palabras, cuánto tiempo podría vivir sin ser fagocitada por la industria cultural, o por sus agentes, como la propia madre, quien desea convertir a Sophie en un objeto de

²El fenómeno es similar al que señalaba Walter Benjamin a propósito de la pérdida del “aura” de la obra de arte debido a su reproducción mecánica: “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be... The presence of the original is the prerequisite to the concept of authenticity” (“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” 220).

³Hay que señalar aquí que esta “capacidad asesina” de las imágenes ya había sido advertida mucho antes de la aparición de los medios de reproducción masiva. Baudrillard recoge una curiosa cita del Eclesiastés al respecto: “The simulacrum is never that which conceals the truth — it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true”. (*Selected Writings* 166). Del mismo modo, Guy Debord, en *The Society of the Spectacle* recoge una cita del filósofo alemán del siglo XIX Ludwig Feuerbach: “But certainly for the present age, which prefers the sign to the thing signified, the copy to the original, representation to reality, the appearance to the essence... ‘illusion’ only is sacred, ‘truth’ profane. Nay, sacredness is held to be enhanced in proportion as truth decreases and illusion increases, so that the highest degree of illusion comes to be the highest degree of sacredness” (11).

intercambio comercial: “Tras cada trofeo”, le dice cínicamente a Papst, “con un cheque adjunto, una noche de amor” (M. 139).

El mismo doctor Papst experimenta una suerte de fagocitación de su individualidad que puede compararse con la que sufre Sophie; sólo que en su caso su ser es digerido por el universo imaginario de la cultura literaria y cinematográfica y no por las imágenes de los medios de comunicación masiva. A lo largo de la novela Papst tiene la incómoda sensación de ser un personaje que representa mecánicamente un guión escrito por otro: “Estaba actuando”, nos dice, “según una especie de libreto que alguien hubiera escrito para mí” (M. 22). Desde sus primeros avances amorosos con Sophie hasta el disparo que hiere a Pablo Braganza, su joven rival en el amor de Sophie, el doctor berlinés siente que no es él quien decide el curso de su vida: “Ni siquiera le apunté. Fue un movimiento dictado por ese maldito guión, por ese camino que nunca debiera haber tomado” (M. 155). De manera análoga al “asesinato” del referente por la imagen, aquí un personaje imaginario —o que actúa siguiendo los dictados de un guión imaginario— acciona el gatillo de su pistola y casi mata a un ser real.

No sólo los guiones de cine parecen robarle al doctor Papst la posibilidad de ser el protagonista de su propio destino; las novelas —que él no ha escrito, pero sí leído ávidamente— amenazan con “fagocitar” su individualidad y con volverlo una suerte de pastiche postmoderno de distintos personajes literarios, o, en palabras de éste, en un “paródico antihéroe postmoderno” (M. 179). Su destino parece repetir, como confiesa él mismo, la suerte del Dr. Aschenbach en *Muerte en Venecia*, o la de Humbert Humbert en *Lolita*, la novela de Nabokov; su biografía se aproxima a la de Poe y a la de un personaje de Mario Benedetti o de Ernesto Sábato; su amor frustrado remeda los amores de Catulo y Claudio; y, para completar esta digestión literaria de su individualidad, su abogado Lawford refiere su caso a una “jurisprudencia fantástica” (M. 167), buscando mitigar su responsabilidad en el crimen, pero negándole al mismo tiempo el libre albedrío.

Esta posmoderna actividad fagocitante, que avanza como un ciego organismo unicelular por distintos niveles del texto, encuentra, sin embargo, la empedernida y romántica resistencia del doctor Papst. En principio éste se rebela contra la apropiación de su amada Sophie por lo que Guy Debord llamaría la “cultura del espectáculo”, que convierte a los individuos en mercancías o en fetiches para el consumo o adoración de las masas⁴. El doctor berlinés busca en todo momento conferir a su amada una dimensión más profunda que la unidimensionalidad del espectáculo le niega. Empezando por la percepción que tiene del cuerpo de Sophie, en el que ve —o desea ver— algo más que la epidermis deslumbrante que aparece en las fotos y fotoprogramas del ídolo de tenis: “¿no se podía decir que la sensualidad de Sophie estaba tallada, soplada en un fuego interior que le daba a su piel un toque de intimidad, que era, perdónenme este manotazo metafórico, un ‘cuerpo íntimo’, y que esto hacía de ella un ser único...?” (M. 63). La experiencia del amor que desea Raymond Papst implica también un descenso a las profundidades del ser: “¡Cuánto deseaba que la hermosa Tetis [Sophie] irrumpiera con una ola inmensa como una catedral de espuma y me arrasara y

⁴Dice Debord: “Here we have the principle of commodity fetishism, the domination of society by things whose qualities are ‘at the same time perceptible and imperceptible by the senses’. This principle is absolutely fulfilled in the spectacle, where the perceptible world is replaced by a set of images that are superior to the that world yet at the same time impose themselves as ‘eminently’ perceptible” (26).

me disolviese en sus aguas mortales y me diera la sensación de pertenecer a ella y sus abismos insondables!” (M. 59). La alusión a la diosa Tetis es significativa: indica el deseo de habitar un tiempo mítico, tiempo que se corresponde con otro que también anhela el doctor berlinés, y que es el tiempo de la total inocencia: “voy poco a poco descargando mi adultez en un galopante ritmo regresivo que me permita alcanzar la total inocencia” (M. 128). El vocabulario aquí es de notar: lo íntimo, lo profundo, lo regresivo; y apunta a lo mismo: la nostalgia de autenticidad y de verdad por parte del doctor Papst. Esta búsqueda no impide que éste reconozca que se mueve sobre el terreno incierto de las conjeturas o los sueños, pues nunca llega a despejar sus dudas sobre Sophie: “En ese instante creí”, dice Papst en el momento en que su amada se separa de la multitud que la aclama como campeona para ir donde él, “repito creí, que estábamos ambos en el núcleo de ese ‘toque de ausencia’, y que nos podrían bajar el telón en ese minuto de plenitud” (M. 123). Pero el telón no baja; la comedia no termina: Papst no puede acceder al otro lado, a ese espacio donde lo espera un ser fundamental y un amor verdadero.

Así como Papst no acepta la fagocitación de su amada por la cultura del espectáculo, no acepta tampoco su propia fagocitación por la cultura literaria y cinematográfica. Ello se hace patente desde el momento en que es capaz de reconocer una distancia entre su conciencia y sus actos. Cuando hiere a Pablo Braganza, por ejemplo, dice que no ha sido él sino su mano la que ha accionado el gatillo: “Digo mi mano y no yo porque mediaba un abismo entre mi conciencia y mis actos” (M. 156); palabras éstas que recuerdan al personaje Mersault de la novela *El extranjero* de Albert Camus, y en general la literatura existencialista y moderna, donde el sujeto vive alienado de una sociedad falsa o convencional. En este sentido las palabras del protagonista marcan una distancia crítica respecto a la cultura posmoderna, pues en ésta la subjetividad se disuelve en la imagen o en lo que Fredric Jameson ha llamado una nueva superficialidad:

The first and most evident difference [between the high modernist and the postmodernist moment] is the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms (20).

El abismo que reconoce Papst entre su conciencia y sus actos restituye, tácitamente, la dialéctica moderna de la interioridad y la exterioridad, de la esencia y la apariencia, de lo auténtico y lo inauténtico; dialéctica ésta que no encontramos en la “nueva superficialidad” posmoderna o en la “hiperrealidad” de Baudrillard. La resistencia del narrador protagonista a ser fagocitado por la cultura posmoderna se manifiesta también en su imperiosa necesidad de “dotar a la vida ‘de un acto’ que alumbrara esos túneles donde nos autofagocitamos” (M. 197-8); pues “Yo, el doctor Raymond Papst, era de sangre, huesos y sueños, e iba a provocar *mi acto*, porque no era de celuloide, porque mi cuerpo no era un fotograma perdido a través del cual los niños contemplarían directamente el sol” (M. 198). Su acto —que consiste en un arriesgado, y frustrado, plan de fuga con su amada Sophie— significa para él la posibilidad de ser el protagonista de su propia historia, a diferencia de “tantos millones de espectadores cancerosos en sus seguridades y rutinas” (M. 198) que viven vicariamente en los héroes o antihéroes del cine y la literatura, a quienes sólo “recogían con devoción en las pantallas, y se los llevaban al lecho, para alentar sueños inconfesables”. Porque, concluye Papst, “Todos querían la emoción del peligro, sin arriesgar un peso; ni

siquiera la uña del dedo meñique” (M. 198). Del mismo modo, sus ideas sobre la escritura y la literatura revelan su resistencia a ser devorado por lo imaginario, identificado aquí con lo falso o lo ficcional. El propósito de éstas, confiesa, es quebrar las máscaras y buscar la faz verdadera de las cosas y los seres: “No escribo para complacerme ni para compensar lo que la realidad no me ha permitido ser, sino como Svevo, lo hago para desengañarme, para fustigar mis ilusiones, para quebrar las máscaras” (M. 98). De allí que Papst establezca una distinción entre escribir su vida y escribir literatura, pues, como nos dice a propósito de Nabokov: “Nabokov escribía un libro y yo sólo mi vida” (M. 25).

A pesar de la resistencia —romántica y moderna— de Papst a ser asimilado por los mecanismos digestivos de la cultura posmoderna, la novela proyecta una velada tonalidad irónica sobre sus pensamientos y acciones. Empezando por el hecho liminal de que su historia es “puesta en escena” por un transcriptor que en el prólogo de la novela se presenta como un exiliado latinoamericano —identificable con Antonio Skármeta— y confiesa haber “disfrazado” los hechos para que encajen “en la tradición del género” (M. 9). En otras palabras, también en este nivel se produce una asimilación de la realidad similar a la fagocitación posmoderna que veíamos en un nivel intradiegético⁵, en tanto una versión o modelo “original” es convertido en un producto apto para el consumo masivo; transcripción ésta que es al mismo tiempo una traducción del inglés al castellano, y que corre el riesgo de convertirse en lo que Ricardo Gutiérrez Mouat ha calificado como “la lengua acartonada de la cultura de masas que es la lengua de las malas traducciones del inglés norteamericano” (8).

El riesgo de las transcripciones o traducciones —su manipulación, tendenciosa o no, del texto original— está implícita y sutilmente sugerido en la novela. Éste es el caso de la lectura que hace Sophie de un poema de Milosz, donde el espesor semántico del poema se disuelve o simplifica con su interpretación infantil y pragmática del mismo. Algo similar ocurre con la lectura que hace el propio Papst de una carta de Pablo Braganza, carta en la que éste cuenta una aventura sexual con Sophie y que el narrador protagonista traduce tendenciosamente, al punto de deducir, con forzada lógica, que las palabras “Búscame, búscame” (M. 96) que Sophie pronuncia en el acto amoroso están dirigidas a él. Como vimos a propósito de la fagocitación de la individualidad del personaje por la imagen o por lo imaginario, aquí la traducción del poema de Milosz por Sophie o de la carta de Braganza por el doctor Papst disuelven la complejidad o indeterminación del texto original y ofrecen un producto digerido —un sentido unívoco o unidimensional— al lector. Acaso se trata de guiños irónicos del autor para advertirle al lector sobre el carácter manipulador, o si se quiere fagocitador, de toda lectura o interpretación.

La ironía que envuelve la narración del doctor Papst se nota además en la manera cómo éste, en la práctica, contradice su propósito original de resistir el avance ciego —o, para continuar con la metáfora, protoplasmático— de la cultura del espectáculo. A pesar de querer diferenciarse de los modelos del cine y la literatura, el doctor Papst con frecuencia refiere su visión de la vida o de las personas a un paradigma literario o cinematográfico: “definí mi postura ante la existencia en términos baudelarianos. Había que emborracharse de vino, poesía y virtud” (M. 198); del mismo modo, refiriéndose a Pablo Braganza, dice: “irradiaba la misma sonrisa que recuerdo de Burt Lancaster en ‘The Rainmaker’

⁵Uso la categoría narratológica de Gerard Genette (Cf. *Figures III*).

con un brazo alrededor de los hombros de Sophie y la cabecita de ella apoyada en el cuello de él” (M. 202).

En este sentido, la novela de Skármeta no sólo tematiza una tensión entre lo real y lo ficticio, entre lo auténtico y lo inauténtico —hecho que inscribiría la novela en la tradición de la literatura existencialista y moderna— sino que, en un gesto posmoderno, vuelve la mirada sobre sí misma y tematiza su propia práctica discursiva, y al hacerlo nos recuerda que la historia del doctor Papst —su indignación y su protesta— es, a fin de cuentas, ficción, literatura⁶.

OBRAS CITADAS

- BAUDRILLARD, JEAN. *Selected Writings*. California: Stanford University Press, 1988.
- . “The Precession of Simulacra”. *Art After Modernism. Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. N.Y.: New Museum of Contemporary Art, 1984.
- BENJAMIN, WALTER. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969.
- CAMUS, ALBERT. *L’Etranger*. Paris: Gallimard, 1984. Debord, Guy. *The Society of Spectacle*. Trans. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994.
- GENETTE, GERARD. “Discours du récit. Essai de Méthode”. *Figures III*. Paris: Éds. du Seuil, 1972. 67-282.
- GUTIÉRREZ MOUAT, RICARDO. “Match Ball, de Antonio Skármeta, o la malhadada aventura del doctor Papst”. Unpublished essay, 1991.
- HUTCHEON, LINDA. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- JAMESON, FREDRIC. “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”. *New Left Review*, July-August, 1984.
- SKÁRMETA, ANTONIO. *Match Ball*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1989.

⁶La ficción que vuelve la mirada sobre sí misma no tiene su origen en la posmodernidad pero es apropiada por ésta para desmitificar la ilusión artística, como ha señalado Linda Hutcheon a propósito de la metaficción historiográfica: “The self-reflexivity of historiographic metafiction may have its roots in the modernist assertion of the autonomy of art and its separation from the contamination of life and history, but, as the Russian Formalist saw, it also has the effect of demystifying artistic illusion, of decreasing the distance between art and life. It challenges what Benjamin (1968) saw as ‘auratic art’, which isolated and fetishized the aesthetic” (227).