

IMÁGENES DE LO ÍNTIMO EN *FALLEBA* DE FERNANDO CRUZ KRONFLY

IMAGES OF INTIMACY IN *FALLEBA* BY FERNANDO CRUZ KRONFLY

SIMÓN HENAO JARAMILLO*

CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 20 de enero de 2016

RESUMEN

Este artículo, inmerso en el estudio de las figuraciones de la comunidad en la literatura colombiana de fin de siglo xx, se centra en la novela *Falleba* (1979) de Fernando Cruz Kronfly. En ella indaga, con ayuda de teorías filosóficas como las de Jean Luc-Nancy, los mecanismos y las estrategias por los cuales la escritura genera una forma frágil de imágenes, enmarcadas en la espacialidad de la casa, que proyectan una permanente confluencia entre el adentro y el afuera que hace posible la configuración narrativa de una comunidad de lo íntimo.

PALABRAS CLAVE: literatura colombiana, siglo xx, comunidad, intimidad, imagen.

ABSTRACT

This paper is immersed in the study of community figurations in Colombian literature during last decades of twentieth century. It focuses on the novel *Falleba* (1979) by Fernando Cruz Kronfly to look —with the help of philosophical theorists such as Jean-Luc Nancy— into the mechanisms and strategies by which the writing creates a fragile form of images that projects a permanent confluence between the inside and the outside that makes possible the narrative configuration of a community of intimacy.

KEYWORDS: Colombian literature, 20th Century, community, intimacy, image.

* simon.henao@gmail.com. Doctor en Letras. Universidad Nacional de La Plata.

“Desde el centro de su casa, que cada día es más honda”
(Cruz Kronfly. *La vida secreta de los perros infieles*)

LA MEMORIA COMPARTIDA

Al igual que en otras novelas como *La obra del sueño*, de 1984, *El embarcadero de los incurables*, de 1998, y *Destierro*, de 2012, en *Falleba*, publicada por primera vez por Oveja negra en 1979, el ensimismamiento de los personajes como característica de su proceso de subjetivación, la reclusión melancólica, desencantada y desesperanzada que condiciona las formas de relacionarse y que constituye una disposición melancólica, conduce hacia un estadio de conciencia del mundo producto de la tensión entre el adentro resquebrajado de sus subjetividades y el afuera en crisis del mundo social, reducido a lo afectivo, que experimentan constantemente¹.

La idea de ensimismamiento a la que acá se alude proviene de un desplazamiento en la figuración de las subjetividades desencantadas en las que estas se inclinan aferrándose sobre sí mismas antes que sobre la exterioridad de un mundo social en crisis. Este desplazamiento, que es posible encontrar, con diferentes matices, en narrativas tan disímiles como las de R.H. Moreno-Durán, Ramón Illán Bacca o Roberto Burgos Cantor, entre otros, supone un tenerse a sí mismo que, sin embargo, no indica en absoluto ninguna forma de identidad o de naturaleza, ninguna posesión o propiedad. Por el contrario, el “tenerse” de “tenerse a sí mismo” implicado en el proceso de ensimismamiento es signo, como señala José Luis Pardo, de “tensión, desequilibrio e inquietud” (40). Por su parte, la idea de disposición melancólica está relacionada no tanto, por un lado, con la huella psíquica de un caso individual en el que se experimenta la pérdida y en el que se da un empobrecimiento del mundo interior colectivo por causa de la privación de aquello que anima dicho mundo interior, cuanto, por otro, con un interés crítico que impulsa a observar cómo una comunidad soporta y conlleva la crisis de ese mundo interior colectivo con relación a la fuerza exterior y a la tensión interna que producen sobre ella distintos acontecimientos como, por ejemplo, en la tradición narrativa colombiana, la violencia.

Resulta sugestivo observar que la disposición melancólica, en tanto dimensión dinámica de las relaciones afectivas que configuran la comunidad, obtura en *Falleba* no solo los procesos narrativos de ensimismamiento con que se diluyen las subjetividades hacia sus adentros resquebrajados, hacia sus espacios interiores e íntimos y que hacen,

1. Al respecto, remito a los trabajos “*Finale capriccioso con Madonna* y la comunidad de lo íntimo” y “La figuración melancólica de la comunidad en *El toque de Diana*”, en donde desarrollo estos conceptos a partir de la narrativa de R.H. Moreno-Durán.

entre otras cosas, que Uldarico, protagonista de esta y otras novelas del autor, huya del mundo y se hunda “sin apelación en un extraño ensimismamiento” (*Falleba* 30), sino que además la disposición melancólica se plantea como una suerte de delimitación territorial en la que los procesos, por los cuales el sí del sí mismo de los personajes de *Falleba* se aísla, se dan simultáneamente con otros procesos que conllevan hacia una exteriorización, dándole forma, a partir de los vínculos profundos, a una comunidad de lo íntimo. La condición melancólica de Uldarico lleva a pensar que en el espacio de la intimidad que es la casa, la casa repartida en una doble dimensión, imaginaria y física, tanto Uldarico como Mariana Valentina, su esposa, inmersos como están en su disposición melancólica, actúan como subjetividades aisladas que, sin embargo, mantienen en su aislamiento avivado el mecanismo afectivo que, en términos de Jean-Luc Nancy, los hace comparecer, que los hace *ser con*.

La estructura misma de la novela lo determina de esta manera. Darío Henao Restrepo la sintetiza como “una voz omnisciente [que] va dándoles entrada a las voces que sostienen la novela a través del estilo indirecto. Por esta voz omnisciente se desliza la memoria de los personajes. El contrapunteo de las voces se imbrica con el contrapunteo de los relacionamientos eróticos, y hace que la voz, carente de relato, esté impregnada de sexualidad, de miedos, de deseos, de interdictos y de transgresiones” (3). Al proponerse como una narración intercalada donde se deslizan los recuerdos de los personajes indistintamente, al focalizar las proyecciones imaginarias de uno y de otro, confundiéndolas muchas veces entre sí, repartiéndolas en el espacio literario de manera conjunta, confusa, compenetrada. La memoria de uno, al confundirse con la memoria del otro, deviene en una memoria que no está individualizada ni personalizada, una memoria no de los sujetos, sino que se configura como una memoria que se desubjetiviza, una memoria del comparecer que condiciona, conlleva y conduce a esos sujetos desubjetivados a habitar una comunidad de lo íntimo, creando una imagen, si bien frágil y evanescente, fanstasmagórica, al menos efectiva, de la comparecencia que se presenta como un estar expuestos unos a otros, como una característica que no se añade al ser, como parte constitutiva de sus subjetividades, sino que ella misma, como señala Nancy, define lo que el ser es (*La comunidad* 110).

Al ensimismarse, al adentrarse en sí, al recluirse en su mismidad, al volcarse en aquello que los hace propios de sí, los personajes de *Falleba* se encuentran, como señala Henao Restrepo, en un estado límite: “Uldarico en el de la locura y su mujer Mariana Valentina en el de su desenfrenada dipsoninfomanía que ahora sólo vive de sus recuerdos” (4). Estos personajes pueden reconocer y reconocerse a sí mismos, a pesar del ensimismamiento en el que están envueltos, a partir de imágenes evocadas por la memoria, la coexistencia del mundo social, la alteridad y el espacio compartidos. Pueden

reconocer y enunciar la comparecencia, la condición radical del *estar con*, así como el hecho de que no hay existencia posible que no sea radicalmente común (Nancy y Bailly 85). En *Ser singular plural*, a propósito de la confluencia entre el adentro y el afuera como espacialidad de la comparecencia, acota Jean-Luc Nancy: “Con todo, el exterior es interior, es el espaciamento de la dis-posición del mundo, es nuestra disposición y nuestra comparecencia” (27).

Con ello, durante la narración de *Falleba* Uldarico y Mariana Valentina intentan darle sentido a las acciones, a las temporalidades y a las espacialidades en las que la confluencia entre el adentro y el afuera se produce, de la misma manera como oníricamente y con radicalidad imaginativa lo hicieran Leopoldo y Genoveva en *La obra del sueño*, y tal y como en *Destierro* lo hiciera el Habibe al proyectar y organizar, en el juego anacrónico de temporalidades a que lo conduce su destierro, la comunidad fantasma². El comienzo de *Falleba* hace énfasis en esa confluencia entre el adentro y el afuera cuando señala ya en su primer párrafo:

Desde el mismo instante en que Uldarico tiró al suelo aquella puerta que por su contextura parecía haber sido hecha para no vulnerarse jamás, y logró llegar hasta el filo de la última alcoba del patio, atravesando la neblina que cuajaba como vaho seco alrededor de las paredes, para quedarse de esta manera plantado ante el desastre del tiempo, perdió sin necesidad de más trámite, toda la cordura de su visión. No quedó convertido, sin embargo, en un hombre inválido o ciego, de aquellos en cuyos ojos domina la opacidad en la jurisdicción de su precario chisporroteo, sino más bien en un visionario de estilo nada cartesiano capaz de presentir a distancia la estructura marginal de las cosas y de percibir, a contrapelo de la causalidad lineal que todo lo empuja, el movimiento contrario del mundo. (*Falleba* 7)

Al derrumbar la puerta de esa última habitación, al penetrar en el interior, al adentrarse en lo más recóndito de su pasado, a Uldarico le vienen de manera conjunta al menos dos cosas. La opacidad de su visión, esto es, una desfigurada aunque no incompleta imagen del mundo exterior presente que se posa sobre sí; mientras le llega también, a través del ejercicio memorioso y de su proyección en un imperecedero presente, la benjaminiana iluminación que le permite comprender que la ineludible alteridad con que los cuerpos se sostienen, en la historia, uno entre el otro, es decir, el peso con que los cuerpos sostienen el

2. En relación a la prolongación que existe entre *La obra del sueño* y *Destierro* y *La vida secreta de los perros infieles*, es conveniente recordar que Barthes entiende por fantasma la persistencia de los deseos, el asedio de las imágenes que se prolongan insistentemente en un autor y que se cristalizan por medio de la palabra (14).

ser con, es condición de posibilidad para configurar todo tipo de vínculo comunitario. Esto último puede distinguirse como el carácter positivo del nihilismo con que Uldarico, y en términos generales las narraciones de Cruz Kronfly, connotan el mundo social, cultural y político donde interactúan poniendo en juego sus deseos y sus afectos.

La simultaneidad de ensimismamientos, que le da forma y figura a la disposición melancólica con que se soporta la novela, hace que *Falleba*, en su compleja estructura, proponga la existencia de una doble dimensión de lo íntimo, repartida, a la manera de un complejo reparto de lo sensible, en dos espacios donde lo íntimo tiene lugar. Uno de ellos es el espacio imaginario, un espacio cuya existencia es el resultado de una proyección imaginaria, un espacio proyectado a todas luces por la imaginación, que consiste, además, en un espacio evocado por la memoria, proyectado allí donde los sujetos, cargados de ensimismamiento, aislados en sí mismos, se salen de sí por medio del recuerdo. Esto conduce al levantamiento de una arquitectura onírica que en la novela es reconocida, enunciada e imaginada afectivamente con el alegórico epíteto de “La Mansión de Las Cadenas”.

Pero hay otro espacio en *Falleba* donde confluyen también el adentro y el afuera, donde la dinámica del ensimismamiento se desborda, dejando a los sujetos sin sujeción alguna, apenas presentándolos como cuerpos desbordados de toda subjetividad. Este otro espacio, narrado simultáneamente a aquel que hemos descrito como hecho de memoria que es “La Mansión de Las Cadenas”, es el espacio delimitado del apartamento de Viña Maipo, allí donde Uldarico y Mariana Valentina pasan sus últimos días juntos. Este es el espacio donde lo afectivo, lo íntimo y lo físico se encuentran en el límite, abandonados a la suerte y a la permanencia de un presente vacío ante cuya imbatibilidad interviene en todo momento la muerte. Al estar en el límite, cada uno de los personajes de *Falleba* se encuentra en la finitud que define su ser, lo cual supone también que cada uno de estos personajes se presente como imagen aislada del ser juntos que se da a través de la muerte. Cabe recordar que la constitución de la comunidad en torno a la muerte de sus miembros, en torno a la pérdida de su inmanencia es algo que ocupa un lugar privilegiado en el pensamiento de Jean-Luc Nancy. La muerte, escribe Nancy, excede los recursos de la metafísica del sujeto: “... si yo no puede decir que está muerto, si yo desaparece efectivamente en su muerte, en esta muerte que le es precisamente lo más propio, lo más inalienable, ocurre entonces que este yo es otra cosa que un sujeto” (*La comunidad* 34).

El apartamento de Viña Maipo es un espacio desde el cual acceder a lo íntimo, pero donde el acceso a lo íntimo se abre, donde los sujetos, ausentes de sí, se penetran adentrándose, físicamente, los unos en los otros. Es la apertura de lo íntimo lo que se narra en esta espacialidad. Se trata, por lo demás, de un espacio definido por lo urbano, un espacio por donde transita, en efecto, la ciudad, pero en donde la ciudad,

“esa promesa fracasada de la modernidad” (*Falleba* 28) al decir del narrador, interviene siempre como un afuera; donde el afuera apenas aparece lo hace, en tanto imagen, con una materialidad evanescente y frágil y opaca y distante.

“La Mansión de Las Cadenas” es el espacio donde la memoria se territorializa. “La Mansión de Las Cadenas” configura un espacio territorializado, hecho de habitaciones, de pasadizos, de cajones, baúles y gavetas, un espacio arquitectónico, una construcción, del lenguaje, sí, pero construcción en últimas, una vieja casa en donde todo está cerrado con cadenas y candados, sobre la que el narrador se pregunta: “¿Qué prestigio podría conservar una casa vacía que se derrumba, mientras por ella no circularan los fantasmas ni hicieran sonido de cascabel las cadenas?” (*Falleba* 250). Un espacio, familiar y afectivo, de por sí, pero fantasmagórico, al que se penetra a través de la proyección imaginaria que, como el llavero que carga Uldarico, ante la mirada atónita de evanescentes notarios y secretarías en sombra, abre cada uno de los compartimentos:

Bastaba con haberlo visto llavero en mano, dedicado a deshacer las claves de todos los secretos y empeñado en volver carne molida los portones que hasta ese día habían permanecido ensimismados en sus ejes de acero. Caía al suelo como negra harina el polvo que el ir y venir de los años había terminado por depositar en el lomo de puertas y repisas, y que sólo cedía ante los hachazos que prodigaba el cuerpo de cerrajeros especializados en memorias herméticas y en casas vueltas al revés. (*Falleba* 37)

A partir de la memoria en “La Mansión de Las Cadenas” se produce una imagen del encuentro entre el adentro y el afuera. Un afuera que se presenta en *Falleba* como el tener lugar de los objetos, los olores, las calles, las películas, los libros, “todos recuerdos de una ciudad implícita, a la que se le suman otras ciudades, la ciudad como escenario del hombre moderno que permite el viaje de la imaginación sin dejar de estar anclado en un cuerpo que nació en un lugar, en un momento determinado” (Hena Restrepo 5). Así, la memoria opera como un procedimiento de dispersión y circulación en el espacio imaginario del adentro donde, el adentro de las subjetividades en éxtasis, tiene lugar el afuera, donde confluyen el adentro y el afuera. Esta confluencia, generadora de imágenes, articula el adentro y el afuera, constituyéndose, en “La Mansión de Las Cadenas”, como un espacio arquitectónico imaginario en el que, con ella, en ella y por ella, el adentro y el afuera se confunden. Si la memoria está hecha de afueras, es porque en ella habita el adentro. “La Mansión de Las Cadenas” es por lo tanto imagen de un espacio de memoria, que —proyectado por Uldarico, por Mariana Valentina y por Pánfilo Barlovento, aquellos personajes de *Falleba* cuyas subjetividades en entredicho se encuentran siempre en quiebre—, se sale de sí y en el cual se penetra, simultáneamente, hacia sí, confundiendo todo. De ahí que Uldarico se

extasíe, se salga de sí, de sus cabales, en esos ires y venires entre Viña Maipo y “La Mansión de Las Cadenas”, y termine con “la cabeza patasarriba, canjea[ando] lo uno por lo otro y empeñ[ado] en equivocar la realidad actual para traer ante su presencia el último pedazo de sueño de que era capaz su recuerdo” (*Falleba* 53).

Esto hace que “La Mansión de Las Cadenas”, como espacio de memoria, sea un espacio extático en cuyo interior surjan figuras fanstasmagóricas, como aquellas que tras la intervención de Uldarico aparecen de lo profundo de los cajones, figuras que puestas en existencia, sacadas a flote, esto es, puestas en lenguaje y expuestas a la narración, conforman una comunidad fanstasmagórica hecha de imágenes anacrónicas, proyectadas desde el estadio límite en que se encuentran Uldarico y Mariana Valentina. Una de estas figuras fanstasmagóricas cobra una importante relevancia en el acto narrativo convocado por la memoria. Se trata de la figura de la madre, que, como en *Destierro* —en donde aparece con el nombre de Chafjha mientras que en *Falleba* se llama Barbarela, “extraña traducción del Chafijha (sic) original” (*Falleba* 166)—, cumple un papel abarcador y conglomerante.

En la confluencia de recuerdos con la que se estructura *Falleba*, entre los muchos recuerdos que cruzan por Uldarico y que proyecta a lo largo de la novela, aquellos que están vinculados a la madre son recuerdos cuya consistencia imaginaria percibe con mucho ímpetu como recuerdos incorporados, esto es, recuerdos adentrados en el cuerpo de su propio recuerdo. La madre, por ejemplo, recuerda su viaje huyendo de la guerra desde Trípoli, en el lejano Líbano, hasta tierras americanas, recuerdo que Uldarico percibe como propio, haciéndolo parte de una imagen, frágil y evanescente, que define el *sí mismo* de su subjetividad resquebrajada como un lugar de comunicación.

El recuerdo en *Falleba* es siempre un *recuerdo con*, un recuerdo *compartido*, es decir, partido entre unos y otros, partido también, *repartido*, en esa espacialidad de la memoria que es “La Mansión de Las Cadenas”, donde todo recuerdo está siendo dicho, está siendo proyectado de manera conjunta. En esa proyección, la madre encarna la figura que reúne la confluencia de recuerdos. Como figura fantasmal, la figura de la madre, al ser conglomerante, de una manera análoga al personaje de Genoveva en *La obra del sueño*, intenta forjar vínculos identitarios —fracasados desde el comienzo mismo del intento— a partir de los cuales el sujeto resquebrajado que compone al personaje de Uldarico, en proceso de desubjetivación, pueda sostenerse; a partir de estos su sujeción, que está camino a desaparecer, pueda prolongarse en sí, permitiéndole tener un punto de apoyo identitario. Pero al tratarse siempre de imágenes frágiles y evanescentes, las que componen *Falleba* pueden leerse, al igual que las que aparecen en *Destierro*, como imágenes que dan cuenta de la pérdida de los vínculos identitarios como condición de posibilidad de la comunidad. Si el Habibe, desde el destierro en *Destierro* reconoce la pérdida de esos vínculos identitarios (familiares,

nacionales, culturales), en *Falleba* Uldarico ya había anticipado esa pérdida y anticipado el reconocimiento de la comparecencia. De ahí que pueda señalarse que la narración de la comunidad, en la serie de novelas de Cruz Kronfly donde aparece y desaparece Uldarico, no figura como una comunidad inmanente, sino que, al dejar de obrar, es narrada como una comunidad desobrada.

La categoría de comunidad desobrada, que Jean-Luc Nancy retoma de Maurice Blanchot, se refiere, en términos generales, a que la comunidad no es algo que se produzca, sino algo de lo cual se hace experiencia: “La comunidad no puede depender del dominio de la obra. No se la produce, se hace la experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud” (*La comunidad* 61). El lugar de esa comunidad es el desobramiento:

Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la fragmentación, el suspenso. La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades o del suspenso que son los seres singulares. Ella no es su obra, y no los tiene como sus obras, así como tampoco la comunicación es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares. (*La comunidad* 61)

La obra de Cruz Kronfly desobra la comunidad. Tanto *Falleba* como *Destierro*, tanto *La obra del sueño* como *La vida secreta de los perros infieles* son narraciones que exponen el comparecer. Y al exponerlo, lo proponen como una imagen del estar expuestos y presentados unos a otros, no como algo que se le añada a los sujetos, sino como una profunda condición de la subjetividad en tránsito que se desata de los vínculos identitarios para aunarse con los vínculos profundos de la comparecencia.

Esto supone que en *Falleba* memoria sobre memoria, memoria compartida, imagen sobre imagen, evanescencia, la dimensión fantasmática socave para llegar al fondo, para hundirse en lo profundo donde la memoria vacía toda presencia de presencia, donde la memoria no se corresponde con el sujeto sino con el comparecer produciendo con ello figuras aunadas por lo íntimo. Figuras que, como la Barbarela de *Falleba*, en todo caso, terminan yendo hacia la nada.

LOS VÍNCULOS PROFUNDOS

Así como *Falleba* es la narración de una imagen proyectada con dimensión fantasmal, hay que advertir que, desde el comienzo de la narración, esta dimensión se encuentra condicionada y puesta en relación de simultaneidad con una dimensión de la comunidad de lo íntimo cuya configuración está provista por los cuerpos, por la gravedad, el peso y la

hondura con que los cuerpos ocupan un espacio físico. La dimensión física de la comunidad de lo íntimo en *Falleba* tiene como eje espacial el apartamento de Viña Maipo, allí donde comparten aislamientos los cuerpos de Uldarico, de Mariana Valentina, esposos, y de Pánfilo Barlovento, amigo y amante respectivamente. Son cuerpos cuyas presencias conviven en una relación de simultaneidad con la dimensión fantasmal proyectada por sus recuerdos. Desde los cuerpos haciendo presencia instalados en un espacio, cuerpos ligados en un vínculo triangular que le da forma a la presencia de un presente, es desde donde se generan las imágenes con que anacrónicamente es reconstruido el pasado a la manera de una memoria compartida, configurando una comunidad fantasma, semejante a aquella comunidad hecha de anacronismos que aparece proyectada en *Destierro*.

La relación triangular entre Uldarico, Mariana Valentina y Pánfilo será el motivo narrativo de *La vida secreta de los perros infieles*, una novela publicada en 2011, más de treinta años después de que apareciera por primera vez *Falleba*. Las subjetividades resquebrajadas de Uldarico, Valentina (a quien en *La vida secreta de los perros infieles* sugestivamente le es borrado el Mariana que antecedió su nombre) y Pánfilo, cuyos cuerpos recorren la territorialidad del apartamento de Viña Maipo en *Falleba* y cuyas proyecciones imaginarias pueblan el espacio de “La Mansión de Las Cadenas”, transitan también hacia ese otro espacio literario proyectado en *La vida secreta de los perros infieles* donde estos tres mismos personajes —a los que se les juntan otros tantos (Manzana Tucupita, Toño, Golondrina, Irina...) que modifican, desfigurándola, la forma del triángulo— se ocupan, cada uno por separado, aislados en su ensimismamiento, de mantener activo el furor del deseo sexual que les permita, con matices particulares y con señas de distinción, sostener en su dimensión física aquello que, en tanto subjetividades resquebrajadas, están viendo fragmentarse, desaparecerse, evanecerse.

Cruz Kronfly retoma los vínculos profundos de Uldarico, Mariana Valentina (ahora simplemente Valentina) y Pánfilo a la manera de una serie de imágenes que recupera la tónica deseante, que reanima la pulsión deseosa de los sujetos en quiebre, convalidando aquello que afirma Jean-Luc Nancy cuando estudia las imágenes al señalar que “toda imagen es la Idea de un deseo. Es conformidad consigo en tanto que “sí” de un deseo, no de un ente ahí puesto” (*La imagen* 11). Así, *La vida secreta de los perros infieles*, como continuación de la saga existencial de figuras como Uldarico y Mariana Valentina, no simplemente amplía y agrega datos que le permitan al lector conocer más sobre aquellos personajes que aparecen y desaparecen en la obra de Cruz Kronfly, y de quienes, parodiando el lenguaje de Nancy y de Heidegger, podemos afirmar que no son simplemente entes ahí puestos, sino que, estableciéndose como parte de un complejo sistema de imágenes, cuya genealogía puede conducir hasta los primeros cuentos de *Las*

alabanzas y los acechos, la novela convalida la dimensión física con la cual estas subjetividades frágiles, puntos de singularidad en términos blanchotianos, buscan asentar su vana existencia por medio del encuentro carnal y sexual de los cuerpos, de unos cuerpos que no dejan de ser sometidos al encuentro con otros cuerpos.

A manera de testimonio coral y con extraños aires de humor, al que rara vez acude la narrativa de Cruz Kronfly, *La vida secreta de los perros infieles* despliega una serie de escenas de infidelidades y celos que tejen un mundo de relaciones afectivas, sexuales y físicas. Se trata de un mundo de relaciones que no solo pone en riesgo las cerradas estructuras tradicionales identitarias, patriarcales, familiares, sociales y culturales (algo que, en otros planos, había realizado Cruz Kronfly a través de la narración en *Destierro*), sino ante todo, lleva a un primer plano el carácter vital, esto es, vívido y experiencial (el vida de la vida secreta que aparece en el título resalta este carácter vital), de la comparecencia, de una comparecencia cuyo comparecer es posible en virtud de la profundidad del encuentro vital entre los cuerpos. Resulta sugestiva, en este sentido, la idea deleuziana de subjetividad como fondo que señala Peter Pál Pelbart al apuntar que “la subjetividad es la relación con el fondo. Es un fondo sin fondo. Y bien ¿qué es el fondo sin fondo? Es la vida” (16). Es de ese carácter vívido y experiencial de la comparecencia de lo que, también con humor, habla Cruz Kronfly cuando al comenzar una presentación pública de la novela afirma que “no es fácil escribir sobre la infidelidad en el amor sin que se levante la sospecha de la autobiografía” (*Presentación s/p*).

En efecto, el levantamiento de esa sospecha equivale a la conexión fundamental que existe entre comparecencia, deseo y vida, una conexión que bien puede confirmarse en el hecho de que la infidelidad, como rasgo irruptor del orden social tradicional, contiene, tal y como lo conceptualiza la narración de *La vida secreta de los perros infieles*, una carga, justamente, de vida secreta que obtura sobre la comunidad de lo íntimo como elemento esencial y necesario en la configuración de su espacialidad. El espacio paradigmático donde se produce la infidelidad en la novela es el motel, lo cual supone, de por sí, un espacio definido por su hermetismo, por ser un espacio que, idealmente, guarda y absorbe todos los secretos de lo que sucede en su interior. Así, el cuarto de motel donde Uldarico frecuenta sus encuentros con Manzanita Tucupita está plasmado de ese hermetismo que define el espacio de la vida secreta:

Al rato alguien hizo sonar tres golpes en la ventanilla. En el acto se abrió por sí misma y brilló una bandeja. Uldarico miró la factura y pagó. Al dinero agregó el control del televisor. Una garra que brotó de la oscuridad se llevó todo consigo. La ventanilla se cerró del mismo modo como pudo haberse abierto y quedó convertida en pura oscuridad. Atrás quedaban los quejidos. Un polvo negro se

precipitó sobre los cuerpos que Uldarico y Manzana Tucupita abandonaban a la sombra de sus propias hechuras. (Cruz Kronfly, *La vida* 80)

Pero también, y trascendiendo las descripciones de los espacios donde, como el motel, se produce la infidelidad y que revelan el carácter mercantil que puede otorgársele a dicha espacialidad cuando sobre ella recae un costo, transformándola en mercancía, la vida secreta a la que ella conduce, esto es, a que cuerpo a cuerpo y cuerpo entre cuerpo conduce el encuentro sexual con el prójimo (un prójimo que no es el más próximo, un prójimo que es, en este caso, a su vez, un extraño) que se desea, es experimentado por las subjetividades resquebrajadas como una manifestación de la hondura implantada por el deseo: “Uldarico sabe que no puede regresar a casa en el estado en que las circunstancias lo han dejado. Exhausto de vida secreta, revivido” (*La vida* 17).

Esta condición de la vida secreta en tanto imagen de la intimidad que soporta a las subjetividades en riesgo de desvanecimiento, hace que la infidelidad, como agente de conformación de una vida secreta, devenga en refugio. Paradójicamente, el éxtasis al que empuja el acto sexual de la infidelidad construye un espacio de refugio para el sí de sí mismo que se extasía. Tras la experiencia de la hondura con que, en la infidelidad y por la infidelidad, las subjetividades se sostienen, la narración de *La vida secreta de los perros infieles*, en tanto serie de imágenes que problematizan esa hondura, construye, en torno a las infidelidades y a su relación con el mundo social en crisis, una idea de la vida secreta como refugio. Así, al menos, lo enuncia Valentina en una de las escenas de la novela cuando, vodka en mano, advierte amenazantemente que “en venganza de lo que no ha sucedido o ignora, su refugio habrá de ser otra vez para ella la maravilla de la vida secreta. ¡Me las pagará!, decía” (*La vida* 35).

Este mismo estado de embriaguez con que el cuerpo de Valentina, y en él su resquebrajada subjetividad, transita a lo largo de *La vida secreta de los perros infieles* es lo que, en *Falleba*, particularmente en la dimensión física que configura la comunidad de lo íntimo, le conduce a exponerse permanentemente como un modo de presencia extático. Si en *La vida secreta de los perros infieles* se ve a Valentina andar, “si es que andaba, con botellas de vodka en los bolsillos de la bata, medio vacías. Y al abrir las ventanas extendía la jeta en el abismo como un alcastraz, para atrapar las burbujas que caían de la punta de su nariz al respirar” (Cruz Kronfly, *La vida* 111), en *Falleba*, el éxtasis al que la conduce su embriaguez no le queda corto, haciendo de Mariana Valentina una figura radicalmente extática, un cuerpo cuya gravedad absoluta recae sobre el espacio como cuerpo de deseo. De ahí que la imagen que sintetiza el estar en el mundo de Mariana Valentina sea la imagen que traza su figura y su presencia como la de un cuerpo caído, extático, puro volumen en el espacio, apoyado todo su peso en lucha con la gravedad sobre el soporte

simbólico de la cama matrimonial. Esta misma imagen la deja ver como un sujeto en el que es posible constatar un cuerpo pleno de deseo, un cuerpo que, a pesar del peso que lo tira hacia abajo, que lo derrumba y lo hunde, tiene el ímpetu, el furor del deseo sexual que lo sostiene como acto de comparecencia: “¿Acaso no merezco una mano amiga que me consuele? ¡Muchachas, díganle [a Pánfilo] que a mi flamante esposo ya se lo llevó el putas! Recostada en los almohadones, Mariana Valentina sentía que su cuerpo se cubría de sudor y que de su boca goteaba un espeso líquido de abejas arrechás” (*Falleba* 238).

De esta manera, Mariana Valentina, puesta al límite de sí, en los bordes de la desubjetivación, en estado absoluto de embriaguez extática, no solo hace visible un cuerpo cuyo estar en el mundo se produce como una permanente inclinación hacia un estar en comunidad con lo íntimo, esto es, en comunidad con un sí mismo en pleno y permanente éxtasis etílico y en relación con Uldarico, un otro afectivo quien es a la vez un otro que está radicalmente afectado por el estado límite con que experimenta la comparecencia, condicionada por la doble dimensión espacial de dicha comunidad, sino que además pone en cuerpo, en el cuerpo de ella, la idea de que toda relación, todo vínculo profundo, es sexuado o propiamente sexual (Nancy, *El “hay”* 10). Las relaciones sexuales en *Falleba*, y en general en la obra de Cruz Kronfly, no solamente son indicios sino el paradigma y la conexión de la relación en general.

Esto confirma el hecho de que la comunidad de lo íntimo es una puesta en relación entre los cuerpos. Una relación que es, a su vez, una puesta en común no de los cuerpos sino entre los cuerpos. La pregunta que surge de esta confirmación es, entonces, acerca de aquello en lo que consiste el entre de esa relación que posibilita y que da imagen a la comunidad de lo íntimo. Esto nos lleva a pensar que los vínculos profundos, a partir de la gravedad de los cuerpos que los trazan, puedan definirse como vínculos partícipes y gestores del proceso de desubjetivación de esos cuerpos, que puestos en relación con una voluntad narrativa de la comparecencia, sostenida en el deseo sexual, dirigen a los cuerpos hacia estados límites de hondura.

Una de las consecuencias de que la narración acuda a la presencia de los cuerpos y del deseo sexual, activándolos como condiciones de la comparecencia, es la que plantea una clara distinción entre el adentro de esa comunidad de lo íntimo que se constituye allí y el afuera en el que ella tiene lugar. La fragilidad de las imágenes con las que procede la narración de *Falleba* tiene una marcada confluencia con la ciudad como espacio de exterioridad. La ciudad es narrada como el afuera de lo íntimo. En ella y por ella es posible contrastar aquello que tiene lugar en la comunidad de lo íntimo, puesto que, como sentencia Esposito, “la comunidad es la exteriorización de lo interno” (39). Es la confluencia mancomunada del adentro y el afuera lo que le da figura a la comunidad. En esa

confluencia es donde la narración encuentra el carácter profundo de la comunidad. De ahí que la ciudad, en tanto exterioridad, sea percibida, y por ello narrada, como el escenario que hace posible la proyección imaginaria del pasado, pero que simultáneamente hace posible la presencia de los cuerpos, la ocupación imaginaria que los cuerpos hacen del espacio. En la ciudad los cuerpos se desean uno entre el otro, y también es el lugar hacia donde esos cuerpos se extasían, hacia donde ellos se proyectan, hundiéndose en el encuentro con el otro. Esto lo reconoce Darío Henao Restrepo al señalar que en *Falleba* la ciudad sirve “como escenario del hombre moderno que permite el viaje de la imaginación sin dejar de estar anclado en un cuerpo que nació en un lugar, en un momento determinado” (5). Esto hace que en *Falleba*, como en muchas otras de las novelas de Cruz Kronfly, la ciudad no tenga un solo referente, sino que ella aparezca como síntesis de un mundo exterior, donde diversas ciudades se entrecruzan, apropiándose del espacio narrativo como si todas ellas fueran un solo espaciamento de la exterioridad. Así, la ciudad se presenta como una imagen más que, al igual que las imágenes de la comunidad de lo íntimo, se debate entre la opacidad y la densidad que la hacen frágil y evanescente.

Como modos de proyección imaginaria de la comunidad de lo íntimo hacia la ciudad, el encuentro entre la dimensión de lo fantasmático y la dimensión de lo físico, el encuentro entre lo sexual y la memoria como formas imaginarias, permiten advertir que lo profundo no solo consiste en la simultaneidad de las dos espacialidades, sino por sobre todas las cosas, en la confluencia de esos dos espacios y en la indistinción con que la narración los presenta. La atracción de los cuerpos, supeditada al deseo sexual, genera las imágenes de los vínculos profundos, allí donde la presencia de los cuerpos suponen una presencia en el espacio.

Los recuerdos que levantan “La Mansión de Las Cadenas”, las proyecciones imaginarias de las subjetividades descentradas que se evanescen en el esfuerzo de crear su propia imagen, subjetividades que no llegan a serlo porque, en tanto imágenes, no bien cobran sentido, ya en ellas recae la condición que define la fragilidad de las imágenes, esto es, su irrevocable destino de desvanecimiento, el encuentro de los cuerpos entre otros cuerpos, la dimensión física que le otorga la espacialidad de Viña Maipo, hacen de la narración en *Falleba* un intento por lograr que lo profundo conforme una comunidad, la de lo íntimo, donde esa imagen, frágil y evanescente, subsiste.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1976-1977*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Cruz Kronfly, Fernando. *Falleba*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2002. Impreso.
- . *La vida secreta de los perros infieles*. Medellín: Sílabas, 2014. Impreso.
- Esposito, Roberto. "Nihilismo y comunidad". *Nihilismo y política*. Comps. Roberto Esposito, Carlos Galli y Vincenzo Vitiello. Trad. Germán Prósperi. Buenos Aires: Manantial, 2008. Impreso.
- Henaó-Jaramillo, Simón. "La figuración melancólica de la comunidad en *El toque de Diana*". *Revista Lingüística y Literatura* 63 (2013): 73-94. Impreso.
- . "Finale capriccioso con *Madonna* y la comunidad de lo íntimo". *Cuerpo, territorio y biopolítica*. Coord. Andrea Ostrov. Buenos Aires: NJ Editor, 2015. Impreso.
- Londoño, Julio César. "Presentación". *La vida secreta de los perros infieles*. Por Fernando Cruz Kronfly. Madrid: La Mirada Malva. 4 de febrero de 2012. Web. 10 de diciembre de 2015. <[youtube.com/watch?v=rKqOpkPMYRU](https://www.youtube.com/watch?v=rKqOpkPMYRU)>.
- Henaó Restrepo, Darío. "*Falleba* o los límites de la memoria: la ciudad como representación". *Metáfora* 10 (1996): 3-7. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *El "hay" de la relación sexual*. Trad. Cristina de Peretti. Madrid: Síntesis, 2003. Impreso.
- . *La comunidad desobrada*. Trad. Pablo Perera. Madrid: Arena libros, 2001. Impreso.
- . "La imagen: *mímesis* o *méthexis*". *Escritura e imagen* 2 (2006): 7-22. Impreso.
- . *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela. Madrid: Arena libros, 2006. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc y Jean-Christophe Bailly. *La comparecencia*. Trad. Cristina Rodríguez. Madrid: Avarigani, 2014. Impreso.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-textos, 1996. Impreso.
- Pelbart, Peter Pál. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Trad. Santiago García. Buenos Aires: Tinta limón, 2009. Impreso.