

***Niño Feo*: riquezas y paradojas de lo ordinario**

Fernando MORENO

CRLA-Archivos, Université de Poitiers

RÉSUMÉ : Cet article est une lecture du roman de l'écrivain chilien Yuri Pérez, *Niño Feo*, à partir d'une certaine idée de l'ordinaire. Ici, ce concept n'est pas vu seulement thématiquement, mais surtout comme une notion qui peut caractériser les actions de l'homme normal dans sa relation conflictuelle avec l'ordre établi et avec les limites d'un système. Ainsi, on montre comment l'histoire de la vie quotidienne d'un enfant, grâce aux caractéristiques du discours et à sa construction textuelle, qui combinent paradoxes et transgressions, convoque l'étrangeté de l'ordinaire et donne des dimensions insoupçonnées à ce travail littéraire.

Mots-clés : ordinaire, quotidien, paradoxe, transgression, littérature, Yuri Pérez

RESUMEN: Este artículo es un intento de lectura de la novela del escritor chileno Yuri Pérez, *Niño Feo*, a partir de una determinada idea de lo ordinario. Aquí, este concepto no es visto tan sólo temáticamente, sino sobre todo como una noción que puede caracteriza el actuar del hombre normal en su relación conflictiva con lo establecido y con los límites de un sistema. Así, se muestra cómo el relato de la cotidianidad de un niño, gracias a las características del discurso y a su construcción textual, que aúnan paradojas y transgresiones, convoca las extrañezas de lo ordinario y confieren dimensiones insospechadas a ese trabajo literario.

Palabras clave: ordinario, cotidiano, paradoja, transgresión, literatura, Yuri Pérez

ABSTRACT: This article is a reading of the novel by Chilean writer Yuri Pérez, *Niño Feo*, based on a certain idea of the ordinary. Here, this concept is not seen only thematically, but above all as a notion that can characterize the actions of normal man in his conflictive relationship with the established and with the limits of a system. Thus, it is shown how the story of a child's daily life, thanks to the characteristics of the discourse and its textual construction, which combine paradoxes and transgressions, summons the strangeness of the ordinary and confers unsuspected dimensions to this literary work.

Keywords: ordinary, everyday life, paradox, transgression, literature, Yuri Pérez

Pareciera que, en nuestro uso del idioma, la cuestión de lo “ordinario” no planteara mayores problemas y que, si nos detuviéramos en la palabra, coincidiríamos plenamente con la primera definición que de ella nos proporciona la RAE, a saber, un adjetivo utilizado para calificar lo “común, regular y que sucede habitualmente”. Sin embargo, si nos acercamos algo más, constatamos que “ordinario” también puede significar, siempre según el mismo diccionario y con sus clásicos dejos de añejo clasismo, “plebeyo”, e incluso “Bajo, basto, vulgar y de poca estimación” (caracterización acentuada en algunos países donde “ordinario” puede ser incluso una persona o una cosa de “mal gusto”), aunque tal condición varíe notablemente cuando entramos en el terreno de lo eclesiástico, porque un obispo “ordinario” es aquel que tiene una diócesis y que, aunque no parezca consignado allí, si nos desplazamos al terreno de la educación superior, los profesores “ordinarios” son los que se integran la comunidad universitaria de manera permanente. De modo que, en síntesis, nos estaríamos moviendo entre los planos de lo considerado inferior y de lo corriente o cotidiano, de lo poco valorado y de lo rutinario, de lo que se piensa como diferente y marginal y de lo establecido e institucional.

En la medida en que se la contextualiza y relativiza, el deslizamiento semántico de esta noción, se amplifica y se expande, convirtiéndose incluso en una suerte de nebulosa de múltiples componentes, pues aparecen asociadas a ella cuestiones relativas a lo normal, lo cotidiano, lo insubstancial, lo insignificante, tanto más cuanto que, y en otra dimensión y sobre todo a partir de la década de los setenta del siglo pasado, las ciencias humanas, comienzan a interesarse por lo ordinario, en sus múltiples realizaciones, en tanto elemento determinante en la estructuración de la vida de los hombres y en cuanto objeto de estudio y de reflexión. Lo ordinario, lo cotidiano, los hechos sociales nimios, lo intrascendente, lo mínimo, lo íntimo, asumen un papel protagónico en el análisis de los modos de existencia en la sociedad postindustrial y, por otra parte, se convierten en elementos determinantes de una estética posmoderna que privilegia lo mínimo como corolario de la llamada caída de los grandes relatos (Lyotard 1979). Según las distintas disciplinas, se desarrolla el interés por la micro y la intrahistoria, por la vida cotidiana, por las escrituras domésticas, los diarios personales, por los aspectos de lo infra-ordinario, por las vidas ínfimas e infames, por el hombre ordinario.

De todo lo anterior se deduce que no resulta fácil caminar con naturalidad por el espacio de lo ordinario, menos aún tener absoluta certeza de un punto de partida y de otro de llegada. La noción de lo ordinario, que para Sandra Laugier (2008) no es un concepto sino un tema, aparece como una cuestión escurridiza, compleja de discernir a cabalidad, a caballo entre múltiples dominios, como decía Saussure del lenguaje, con múltiples manifestaciones y enfoques, con variadas derivas que, en el fondo, alertan sobre lo arduo que puede resultar aprehender lo que, como diría Blanchot (1969) refiriéndose a lo cotidiano, consideramos como dado y que por eso mismo se nos escabulle. De ahí que, con el objetivo de establecer ciertos criterios que permitan orientarnos en este campo y sin que ello signifique un intento de sistematización alguna, destaquemos algunos puntos que, provenientes de distintas áreas del saber, posibiliten un acercamiento a una obra literaria específica, a saber, la novela *Niño feo* (2010), del escritor chileno Yuri Pérez¹.

De lo señalado por Emerson, revisitado por Cavell y recordado por Laugier (2008), retengo que la literatura de lo “ordinario” se interesa por la pobreza, los sentimientos infantiles, la calle, lo doméstico, y que importa sobremanera la descripción inteligente de la vida a partir de las diferencias que se allí pueden vislumbrar en los gestos, los modos, los hábitos, las expresiones lingüísticas de un individuo porque, precisamente y tomando en cuenta la maleabilidad de la noción y del objeto, expresada a través de numerosas modulaciones –son las voces de lo ordinario de las que habla Le Blanc (2004)–, interesa considerar especialmente aquella oposición entre lo que se puede llamar un hombre normal y las innumerables creaciones de la vida ordinaria, esto es, esas micro normas que responden a deseos subjetivos y a formaciones de sí, y que, en cuanto tales, constituyen actitudes de desobediencia, perturbación y desacato, en las que participan lo festivo y lo serio, y que se oponen a la visión ampulosa del hombre normal (Le Blanc 2007). Tenemos también presente, como lo destacara Foucault (1977), las relaciones que se anudan entre lo cotidiano y el orden del discurso y cómo la literatura, en su tarea de buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, traspasando límites, descubriendo secretos insidiosamente, desplazando reglas y códigos, se sitúa fuera de la norma, escandaliza, transgrede; por ende, se configura como discurso de la “infamia”, pues lo corresponde decir lo escondido, lo indecible, lo desvergonzado, lo intolerable, lo peor. Con este telón de fondo,

¹ Después de publicar, entre 1994 y 2006, once libros de poesía el escritor chileno Yuri Pérez (San Bernardo, 1966) ha dado a conocer, hasta ahora, cinco obras narrativas: *Suite* (2008), *Niño Feo* (2010), *Mentirosa* (2012), *La muerte de Fidel* (2013) y *Virgen* (2017).

entonces, intentaremos referirnos a las riquezas y paradojas de lo ordinario en el texto de *Niño Feo* (Pérez 2010)², objeto de esta incompleta y reductora lectura.

En *Niño feo* se relata –en primera persona y bajo la modalidad confesional de una particular crónica autobiográfica– la historia de un niño-adolescente, lector y amante de la poesía. Su voz refiere su actuar cotidiano, sus hábitos, sus encierros en el baño de su hogar, sus desplazamientos por el espacio exterior, sus gustos, vivencias y experiencias, sus deseos y anhelos tanto literarios como sentimentales. La modesta casa familiar que habita está situada en una población –un “pueblo” dice el protagonista–, de la periferia metropolitana, al lado de un regimiento. El protagonista, el joven Ernesto López Herrera –que tiene 15 años cuando se inicia la narración–, comparte esa vivienda con su padre, un militar autoritario y violento, encarnación del modelo patriarcal, y una madre poco agraciada, que ha asumido el rol considerado propio de la mujer en sociedades y segmentos sociales de corte tradicional. En ese contexto y en dichas circunstancias es desde donde da cuenta de su condición de ente extraño y marginal en su propia familia, del rechazo que genera en su entorno su atracción por la literatura y de las dificultades e incomprensiones que se alzan en su camino por convertirse en escritor. Y, precisamente por esto último, podría decirse que *Niño feo* es una singular “novela de formación”, incluso una suerte de “novela de artista” de la periferia.

El texto de *Niño feo* está compuesto por tres partes, todas identificadas con nombres femeninos: “Susanne” (15-52), “Rebeca” (53-66) y “Antonia” (67-93), figuras a las que, en cada una de ellas y sucesivamente, alude o se dirige con insistencia el hablar del personaje. Estas partes están a su vez constituidas por una serie de fragmentos narrativos –diecisiete, siete y once respectivamente; treinta y cinco en total– que, en su mayoría, afirman, constatan, refieren, a partir del presente de su enunciación, una situación, un acontecimiento, una sensación. Ellos comienzan con frases por lo general bastante breves, de modo que pueden leerse asertos del tipo “No me gusta el manjar de leche porque provoca diarrea” (19), “Todos los viernes me miro al espejo para ver si me creció el bigote (24), “Tengo la cabeza cubierta de piojos” (28), “Ayer salí con los guatones del pasaje 4” (33), “Hoy llegó un televisor a la casa” (44), “Cada mañana voy al patio de recoger huevos” (44), “Tengo hambre” (48), “No sé qué Rebeca pensará de mí” (60), “Estoy limpiando la casa” (69), “Hoy cumplo años” (72).

² Todas las citas se hacen por esta edición.

Tales aperturas, no podrían sino confirmar la idea de que estamos frente a la formulación de un segmentado diario de vida, exposición gracias a la cual, y aunque no se proporcionen indicios temporales precisos, se pueden ir figurando y estableciendo determinados momentos de una existencia que aparece como rutinaria, precaria, hecha de acontecimientos mínimos, habituales o singulares; en suma, todo un conjunto de circunstancias, de distinto calibre, que van construyendo la vida cotidiana del personaje. Pero también constatamos que el narrador exterioriza una normalidad en la que se acentúan las diferencias, con peculiaridades intensas, con situaciones y matices que hasta pueden calificarse como extremas, que infringen los límites de lo que cabría esperarse, tanto los niveles textuales como en los referenciales.

De hecho, el primer indicio de este constante ejercicio de ruptura de lo atendible es el propio íncipit del texto: “YO SOY EL QUE DIBUJA mariposas en las puertas del regimiento” (17). Aquí encontramos una manifestación fehaciente de una realidad paradójica, de coexistencia de dos mundos que se oponen y se contradicen: el de una manifestación artística, o que pretende serlo, de libre figuración y representación y el de la encarnación de la rígida institucionalidad disciplinaria. Se trata entonces de un íncipit que anuncia un discurso que propondrá un suceder de oxímoros, paradojas y rupturas, que va a hilar un tránsito por senderos donde lo rutinario adquiere matices tanto de espanto como de éxtasis, y en los que surge lo bello en medio de lo trivial y de lo sórdido, la desmesura junto a la moderación, el resentimiento al lado de la comprensión, el horror lindante con la felicidad, la extrañeza autoconsciente, y donde ironía y parodia hacen de las suyas. A tales características, y a otros elementos expuestos por el discurso y por su construcción narrativa, me referiré brevemente en las líneas que siguen.

La fragmentariedad constatada en el nivel de la construcción textual, se desdobra y se manifiesta además en el nivel discursivo y con distintas realizaciones. De modo que la idea de una representación mimética, que indudablemente preside la factura de un diario de vida o de un escrito que se le asimile, se quiebra y se transgrede en forma permanente. Así, la narración rompe a menudo la continuidad e ilación de una construcción en la que debiera primar la hipotaxis y en su lugar instala una tirada de frases breves, yuxtapuestas, o con mínimos elementos de coordinación: “Soy feo y cabezón. Me convertiré en un sucio poeta chileno, pobre, solo, enfermo. No me gusta el aspecto que tengo. Las niñas no me hablan ni me miran. Ni me baño” (25). Se trata de una relación fraccionada, conformada por segmentos, cuentas de un collar que incluso a veces se rompe para dejar en evidencia una lógica interna distinta, los

inesperados movimientos de la conciencia, la que se puede desplazar sin transición de lo imaginario a lo fáctico, de la realidad presentada por un constructo, en este caso televisivo, a la eventual factura del mismo:

Tarzán es un verdadero héroe. Y Jane es una mujer indiscutiblemente bella. A pesar de vivir en la selva siempre luce limpia. Debe ser porque se baña en el río. O porque la maquilladora de la serie le da una manito de gato. Quizás ocupe productos Avon. No creo que se haya sometido a cirugía estética. Se notaría cuando le hacen acercamientos de cámara. Tarzán no me importa mucho. Soy heterosexual. (42)

En medio y por medio de estos giros y de sus variaciones, va elaborándose esta crónica existencial, la que incluye otro tipo de rupturas como la que se produce con la inclusión de otros discursos –diálogos internalizados, lo que dicen otros personajes, citas, expresiones en francés–, que se distinguen por su diferente tipografía –en cursiva– y con los cuales se fractura la homogeneidad del decir de nuestro personaje narrador: “Me manda a la ducha y me dice que me lave con detergente para la ropa, *con Omo, con Rinso, qué sé yo, con lo que encuentres nomás, cabro cochino*” (29); “Quiero sentir que estoy en París acompañado de un francesa promiscua y hermosa [...]. *Je veux être Rimbaud en pleurant sous l'orage*” (46).

Estos cambios en el discurrir discursivo se concretan además en el nivel del lenguaje utilizado por el hablante y en el de las referencialidades aludidas. Si, por ejemplo, al iniciar su relato el adolescente confesaba su afección por el dibujo, en ese mismo primer fragmento, e inmediatamente después, se referirá a su placentero hábito de masturbarse, explicando sus razones, modalidades y sensaciones y, agrega que, en ocasiones, “con la otra mano, la mano libre, dibujo mariposas en las puertas del regimiento” (17). En el fragmento siguiente descubrimos su complacencia para encerrarse en el baño, sentarse “en el wáter y ver en calma cómo pasan los días, las horas, los minutos. Es el mejor lugar para ver la vida” (19). Aprovecha también esos instantes para dedicarse a una de sus actividades predilectas y dice entonces “Puedo leer poesía y pensar en poesía sin sentir vergüenza” (id.), lo cual no es obstáculo para que, al mismo tiempo, cultive lo que caracteriza como un “voyeurismo asqueroso” con el producto de su diarrea, y que establezca aproximaciones con el mundo animal y con estrellas de cine o de la canción: “Parezco gato, los gatos miran lo que defecan. Lo cubren con tierra y miran la caca para ver quizá el color, quizá la forma, quizá la textura de la mierda. A todo el mundo debe pasarle lo mismo. A Julia Roberts, a Madonna” (19-20). Todo un conjunto de

rupturas, que significan también otros tantos desplazamientos, que van de la reflexión a la práctica de la lectura, de lo elevado a lo escatológico, de la naturaleza al mundo del espectáculo.

Si revisamos la temporalidad de la diégesis se constata que también en esta dimensión se produce un salto que quiebra una determinada línea cronológica, propia del relato de vida o de la ficción autobiográfica. Si bien existe una suerte de continuidad entre la primera y la segunda parte, aquellas en las que el relato estaba destinado o dedicado primero a la foto de un calendario con una francesa desnuda –Susanne–, o a su amiga uruguaya seis años mayor y por la cual el adolescente se siente atraído y que será su gran amor –Rebeca–, esta secuencialidad desaparece cuando se llega a la última parte, la que lleva por título el nombre de Antonia. Aunque las primeras frases no alteran el ritmo que ha prevalecido en el relato y parece que no hubiera mayores cambios en relación con la atmósfera y la singular habitualidad a la que el lector se acostumbrado, ya una afirmación tal como “He estado recordando a mis padres y sus arrugadas mejillas” (69) nos entrega un primer indicio a propósito de un tiempo diferente. Se constata así que se nos relata algo que sucede o está sucediendo muchos años más tarde al momento en que dejamos al personaje esperando a Rebeca en la “plaza del pueblo” (66).

De hecho, no sólo ha habido un salto temporal, también un cambio espacial. En estos momentos Ernesto ya es un adulto, un abuelo incluso porque Antonia es su nieta, y se encuentra en el campo, alejado del mundo donde vivió su infancia y su adolescencia, dedicado a menudas labores agrícolas, reflexionando sobre su presente, constatando su deterioro físico, pensando siempre sobre literatura y escribiendo un libro, recordando tiempos pretéritos; en suma, dando cuenta de sus avatares vivenciales en un contexto muy diferente, pero siempre con un tipo de discurso similar al utilizado con anterioridad:

Aquí todo anda lento: el sol, la brisa, el canto de los gorriones, la vida. El tiempo se detiene constantemente. El ocio me hace evocar la casa, mi casa negra enclavada en los suburbios del pueblo. El perro que mi padre nunca quiso. Las peleas de trasnoche y el olor a vino. También el parronal, ese que cubría los dos metros cuadrados del patio interior. Allí, en algunos momentos, me arrodillaba y leía poesía para deleite de las gallinas. (69)

No obstante, nada, o bastante poco, sabrá el lector de lo sucedido entre ambos periodos. Lo que ha sucedido es un proceso narrativo de supresión y escamoteo, que también ha estado presente en los momentos anteriores, pero que en este caso asume proporciones considerables, y nos conduce por la senda del vacío biográfico y del misterio. Por lo demás, esta manifestación

de un doble tratamiento de la materia narrada –información y omisión–, encuentra una correspondencia con una característica interna del discurso en el que van a alternar la exposición sucinta o acelerada de algunos hechos, por una parte, y la relación extensa y detallada, por otra.

Otra peculiaridad relacionada con el tratamiento del tiempo llama la atención en esta crónica de una vida ordinaria. Se trata del estatuto de la cronología interna y su correspondencia con determinados momentos de un calendario externo, el de las fechas “reales” en las cuales pueden acontecer, o parecen haber acontecido, los hechos relatados. Aunque, como se ha indicado, al respecto no existen mayores precisiones por parte del narrador, en un momento determinado el niño proporciona un dato que, desde este punto de vista, no resulta anodino. En efecto, al final de la primera parte, Ernesto se refiere, nuevamente, a esa foto tan apreciada por él, la de la francesa que ha posado desnuda para un calendario:

La foto de Susanne es del año 98, es decir, tiene 14 años. Me refiero a la foto. Allí ella parece tener unos 45 años. Lo que significa que hoy debe estar bastante vieja. Hablo de Susanne. Yo aún soy un adolescente. Ella podría ser mi madre, mi abuela. Pero prefiero quedarme con la imagen de la foto. La foto de Susanne. (52)

Si se aplica una lógica similar a la que utiliza el personaje, el lector puede hacer su propia deducción y establecer el momento de la enunciación. Si la escena transcurre catorce años más tarde de la fecha consignada en la fotografía, lo que se narra no puede sino situarse en 2012. Lo que, a su vez, ubica los acontecimientos de la tercera parte en un tiempo bastante posterior, por lo menos unos cuarenta años, en un futuro que todavía no conocemos. Lo cual, en un primer momento, no sería sorprendente, excepto por el hecho de que no se entrega ningún indicio de que haya habido cambios sustanciales en el mundo referencial que, a ratos, esboza el personaje narrador (incluyendo alusiones a personajes políticos, como el expresidente Ricardo Lagos). Hay una proyección al futuro del espacio agrícola, que por lo demás incluye una aserción que contradice lo que ha manifestado con anterioridad –lo cual, de hecho, ya no nos sorprende– (“aquí el tiempo corre rápido y los huasos van desapareciendo sin previo aviso. Pronto todo esto será un desierto, un río enfermo y turbio”, 78), y una explicación de la situación de su familia, hijos y nieta, quienes “están armando sus vidas en el gigantesco mundo de la sobrevivencia, pendientes de otros asuntos”, pero que son opiniones que se pueden emitir no necesariamente desde un tiempo situado décadas más tarde que el nuestro.

De modo que ese supuesto futuro lejano, estrictamente hablando no es tal. Más bien aparece como una continuación del tiempo presente en el cual se hallaba el hablante cuando niño. Se

trata de una nueva anomalía, otra fractura, otra transgresión a la lógica de la representación mimética. Pero lo que sería una suerte de incongruencia, puede tener, pienso, una explicación –a la que me referiré más tarde– que deriva del propio constructo interno y de los anhelos y objetivos de ese niño aficionado a la poesía, un personaje que podría parecer simple, sencillo, espontáneo, pero que en definitiva es todo lo contrario.

Ernesto se construye a través de su propio discurso y este aparece plagado de aspectos contradictorios, de elementos discordantes y antitéticos, de afirmaciones que se contradicen. El personaje se mueve en un mundo de hábitos y extrañezas, de realidades e imaginarios; en suma, en su decir y en su actuar el niño hace suyas la dualidad y la antinomia.

Un factor que puede ser destacado en un primer momento es el de la disconformidad que pareciera existir, en el nivel del uso del lenguaje, entre la edad del protagonista y el vocabulario a veces empleado, entre el conocimiento que supuestamente puede poseer un niño de quince años y las formulaciones y expresiones emitidas en ciertas ocasiones por él mismo. Pero esta alternancia entre un hablar llano, “natural” y otro más cuidado, de un nivel superior y cultivado (“Podríamos discutir y compartir experiencias interpretativas”, 23; “La comparación es bastante injusta con Modigliani”, 24), que puede incluir frases en idioma francés, se entiende en la medida en que, como se sabe, Ernesto es no solo amante del fútbol, sino sobre todo un apasionado lector de poesía, un poeta debutante, lo que por lo demás el propio personaje confirma: “me tenían miedo y respeto porque hablo bonito y escribo poemas” (34).

El hecho de que el espacio de la poesía sea el baño y de que su biblioteca se encuentre en ese lugar, es concebible si se tiene en cuenta la probable exigüidad de la vivienda familiar, pero al mismo tiempo es una situación que no deja de parecer extraña y, en cierta o gran medida, irónica, ironía³ que incluso se acentúa si se considera la naturalidad, y también seriedad, con la que el personaje expone dicho escenario:

MI BAÑO ES UNA BIBLIOTECA FRANCESA. En la orilla tengo apilada toda la historia del simbolismo. Deben ser veinte ejemplares. Una editorial argentina se dio la tarea de publicarlos en un papel roneo bellísimo. Le puse forros de plástico para que no se deshagan con el agua de la ducha. Sobre todo cuando mi papi se baña. [...] Los libros pertenecen a poetas franceses. Todos poetas malditos. [...]

³ Además, en algunos momentos el relato ironiza sobre la situación del escritor en el medio chileno y sobre algunos aspectos de la sociedad del país. Además, encontramos la parodia de ciertos tópicos literarios y culturales, por ejemplo, el paso de Alicia a través del espejo (38-39), la imagen de los padres acoplados (26-27) y la llamada fase del espejo (24-25). Desde otro punto de vista, el texto es una parodia de la novela de formación y de la novela de artista.

Mi mami quiere que saque los libros de ahí. Dice que se ven feos. Yo he tratado de explicarle lo importante que son esos autores para mi vida de aprendiz de poeta. (40-41)

Por otra parte, es preciso considerar otros matices de esta relación de Ernesto con la poesía, porque ese entusiasmo y fervor no excluye su intensa atracción por manifestaciones de una cultura de otro tipo, consideradas como populares, como pueden serlo las llamadas rancheras mexicanas: “La poesía tiene algo maravilloso. Paulina Rubio también. La encuentro monona y seductoramente rubia: *Aunque vengas de rodillas y me imploras y me digas ...*” (24). En cierta medida esta confluencia de contrarios ha surgido en el momento en que tiene su primer contacto con la poesía: “Leí a Rimbaud en una feria de libros usados. Lo descubrí cuando buscaba las aventuras de *Cocodrilo Dundee*. A partir de entonces sostengo un romance con la poesía” (46).

Se puede incluso constatar que, en concordancia con esta doble orientación, muchas de las afirmaciones del niño contienen elementos en principio discordantes o incompatibles. De este modo, la expresión de experiencias, sensaciones y situaciones abandona el principio de unidad, de unilateralidad, se complejiza al fusionarse los contrarios –“erotismo escalofriante y dulce”, /17), “agotador y bello”, “Asquerosamente fina” (30), “Es un plan bello y terrible” (81), “En el campo todo es aburrido y bello. Esa dualidad me seduce” (70)–, fenómeno que, evidentemente, engloba la caracterización que realiza de sí mismo el propio personaje.

El niño feo, que en su habitación tiene al “lado izquierdo de la cama, una foto de Cristo. Al lado derecho, una de César Vallejo” (51), se ve, se considera, y se imagina como poeta y, en este ámbito hasta puede atreverse a aseverar y a sustentar que es “la reencarnación de Pound” (36). Al mismo tiempo, tiene conciencia de las dificultades que ello trae consigo y de su inexperiencia en esa tarea (“Siempre me equivoco y no puedo escribir poemas decentes”, 47). Sus preferencias son múltiples, su canon heterogéneo: entre los franceses, Rimbaud, Baudelaire, Nerval, y también Prévert; por otro lado, Esenin y el ya citado Pound, por ejemplo. Y entre los chilenos, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Enrique Lihn, al olvidado Romeo Murga, pero no a Neruda.

Incomprendido en su entorno (49), casi obligado a buscar compañías insólitas para compartir su absorbente inclinación poética –por ejemplo, lee poemas a Silvia, la gallina, a quien también dirige preguntas metafísicas (45)–, en su auto representación, con una clara percepción de sus defectos –“Soy endemoniado, soy sucio” (17); “Soy feo y cabezón” (24-25)–, también recurre a las imágenes contradictorias como cuando señala “Estoy viejo y cansado. Ya tengo 15 años” (65), o bien “Soy un ciego feliz y desdichado” (83), o a otras en las cuales destaca, al mismo

tiempo, puntos negativos y positivos: “Río de cosas sencillas y estúpidas. Por ejemplo, de mí. De mi ridícula existencia. De mi aliento a cebolla. Soy tremendo” (21), “Me ando idiotizando. Ya ni me reconozco, a pesar de haber sido siempre un sujeto notable” (25). Y paralelamente da cuenta de los variados niveles de sus enmarañadas opciones ideológicas: “Soy fascista, pacifista y occidental, con el favor de San Expedito, en quien tampoco creo mucho” (26), “No soy patriota. Ni cristiano. Ni socialista. Ni comunista. Soy un fantasma del libre mercado” (81). En suma, un personaje que pareciera estar refractando un sujeto cuya constitución es múltiple, diversa y heterogénea, un individuo en tanto producto complejo de variadas experiencias, de diversos procesos de sociabilización, erráticos o indirectos, y portador de hábitos, visiones, disposiciones y esquemas híbridos, orientaciones plurales y, en algunos casos, contradictorias.

Alteridad y multiplicidad de un sujeto marginal y subalterno (Spivak 1985), que fluctúa entre tonalidades y espacios, y que parece responder a las formulaciones propuestas por Le Blanc a propósito del individuo normal, aquel que se atiene y se adapta a las normas o que desea mantenerse dentro de sus límites y restricciones, y el individuo ordinario, aquel por efecto de los afectos y las pulsiones, se desvía de la norma, la transgrede y que procede a contaminar lo real por medio de lo posible. Y si bien es cierto que Ernesto puede declarar en algún momento “Quiero ser y parecer una persona típica, un sujeto ordinario” (73), no es menos cierto que más fuerte es y ha sido su dedicación a la poesía (dio su vida por la ella, afirma también, 86), porque sumirse en ella en estos tiempos ya constituye una rareza, un apartarse de lo considerado como lo adecuado para integrarse y funcionar en el sistema. El personaje es consciente de ello, también de que “la poesía no salva a nadie” (58), pero nada lo hará apartarse de ese camino. Excepto el hecho de que tendrá que hacer alguna concesión y de que, a pesar de su aversión por la prosa (50), deba rendirse ante lo que la institución literaria espera, y escribir novelas.

Por lo demás, no parece descabellado pensar que la tercera parte de *Niño Feo* pueda ser una concreción de esta práctica escritural. Ya nos hemos referido, a pesar de las similitudes discursivas y de ambientación del mundo referido, a la enorme distancia temporal que la separa y distingue de las precedentes, y a la ruptura que esto implica. Pero si se considera que estas páginas pueden ser en realidad una puesta en escena de un ejercicio novelesco, el quiebre, al menos en este nivel, desaparece. Así, “Antonia” sería entonces la novela que Ernesto intenta escribir y, al mismo tiempo, la exposición de su propio proceso de producción. En ella el narrador imagina su futuro, anunciado ya al final de la segunda parte –“Un poeta está condenado a vivir y morir viejo, abandonado” (66)–, ficcionaliza lo que sería su existencia muchos años

más tarde, sin abandonar por ello referencias que lo han acompañado en épocas anteriores, al tiempo que comenta y exhibe su trabajo de escritura, en el que se despliegan múltiples parodias y alusiones metaliterarias.

En esta parte, en esta novelita diría ahora, y entre muchos otros actos y gestos, Ernesto rememora, relata su cotidianeidad, constata su decadencia física, anhela la llegada de Rebeca y su encuentro con ella, se automutila sacándose los ojos –a este propósito dice que los poetas “sabrán entender la metáfora de la ceguera y me leerán con el debido respeto” (86)–, visita la casa de Pablo de Rokha, viaja a Santiago para ver la tumba de sus padres, reflexiona sobre la condición del artista, ajusta cuentas con el mundo literario, y se refiere a los comentarios recibidos por un libro suyo, siempre con ese discurso que incluye derivas y rupturas. Así, después de mencionar a los críticos Patricia Espinosa y Juan Manuel Vial, señala: “Cuando escribí mi libro anterior me llenaron de elogios. No sé para qué pueden ser útiles los elogios de la crítica. Es un tema de mercado. Yo ando en situaciones más contundentes. Por ejemplo, pienso en duraznos, en tierra, en tomates y en pájaros” (73). Y más adelante, y en relación con el libro que está escribiendo, manifiesta que “Si Patricia Espinosa, la crítica literaria chilena, comenta algo bueno de mi obra, será porque siente cariño por los poetas” (92).

Tampoco faltan en esta última parte, y como se ha adelantado, las menciones y acotaciones a esas páginas que está escribiendo y que, al mismo tiempo, el lector va descubriendo. Alude por ejemplo a la “catarsis curativa” (72) que ha significado ese trabajo (“El libro me ha ayudado a cerrar etapas”, *íd.*); al vínculo estrecho que mantiene con sus afectos, aunque lo considere una cursilería (“Este libro tiene la silueta de nuestros corazones, del mío y del de Rebeca”, 77). Pero también emite severos juicios sobre esa obra (“Este es un libro insignificante. Pero al menos está escrito y ante eso, la paz” (92); “Vuelvo a decirlo: éste es un libro inútil”, *íd.*) para constatar, finalmente, que no ha podido concretar su proyecto de acuerdo con sus intenciones, evaluando críticamente el resultado: “Este libro está llegando a su fin. No pude darle la vuelta de tuerca que requería. Quedará de este modo, inconexo, raro, brumoso o incalificable. Es el cruce. Un experimento pretencioso al borde del precipicio de la escritura” (93).

En, *La muerte de Fidel* (Pérez 2013), otra obra del autor, la protagonista y narradora, la poeta Agustina, dice que en su bolsillo lleva tres libros inéditos. En realidad, velada o no tan veladamente, está aludiendo a las tres novelas que Yuri Pérez había escrito hasta la fecha. Caracteriza brevemente cada uno de esos textos e indica que “El segundo es un drama inspirado en un chiquillo feo que se masturba con fotos de mujeres francesas” (9). Casi una historia banal,

se podría decir. Pero, como se ha intentado mostrar aquí, ese relato de lo cotidiano, esa relación autobiográfica del niño marginal y precario, va a redimensionarse y a adquirir otros tintes, otras alturas y profundidades.

Leyendo la novela de Yuri Pérez desde la consideración de la vida ordinaria como aquella que perturba la normalidad, de lo ordinario como alteración, perturbación y resistencia a la habitualidad, no puede sorprender que esta crónica avance en medio de transgresiones de distinto tipo, alterando pautas o rompiendo códigos, revertiendo lo tradicional, insistiendo en las contradicciones y, con ello, poniendo en evidencia la pluralidad del mundo y del sujeto, la proliferación de sentidos del discurrir discursivo refracción del mundo y en su propia elaboración. Si se tiene presente que en y por la literatura, lo cotidiano adquieren otro estatuto, si se acepta que la literatura, en su intento por aproximarse y dar cuenta, no de la realidad, sino de lo real –de ese conjunto de fenómenos existentes pero imperceptibles, intangibles, de esa virtualidad que es, pero no está (Ancet 1977)–, propone destellos de lo inasible, resplandores insospechados de lo impalpable; entonces, en definitiva y para este caso, las riquezas y paradojas de *Niño feo* y de lo ordinario, son igualmente las paradojas y riquezas de la literatura.

Bibliografía

- ANCET Jacques (1997), “La realidad virtual y lo imperceptible”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 567 (septiembre 1997), 87-96.
- BLANCHOT Maurice (1996) [1969], “El habla cotidiana” en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- FOUCAULT Michel (1996) [1977], *La vida de los hombres infames*, Buenos Aires, Altamira.
- LAUGIER Sandra (2008), “L’ordinaire transatlantique: de Concord à Chicago, en passant par Oxford”, *L’Homme*, 187-188 (octubre 2008), p. 169-199.
- LYOTARD Jean-Francois (1987) [1979], *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- LE BLANC Guillaume (2004), “Les voix de l’Ordinaire”, *Le Passant Ordinaire*, 49 (jun-septiembre 2004), consultado en línea <http://www.passant-ordinaire.org/revue/49-650.asp>
- _____ (2007), *Les maladies de l’homme normal*, Paris, Vrin.
- PÉREZ Yuri (2010), *Niño Feo*, Valparaíso, Narrativa Punto Aparte.
- _____ , *La muerte de Fidel*, Valparaíso, Narrativa Punto Aparte, 2013.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Edición del tricentenario. Versión electrónica: <https://dle.rae.es/>

SPIVAK Gayatri (1998) [1985], “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius*, 6, p. 175-235.