

CARACTERÍSTICAS POSMODERNAS EN *LA CHICA QUE CAYÓ EN LA PISCINA AQUELLA NOCHE*, DE RODRIGO FRESÁN

Park, Doran

Universidad Nacional de Seúl

coreamar@gmail.com

1. Introducción

Jean Franco afirma: “Incluso en los debates sobre la postmodernidad, una y otra vez parecen devenir en discusiones de historia y sobre la fracasada, incompleta o autoritaria modernización del pasado.”¹ Entre las características comprendidas dentro del proceso cultural denominado ‘post’ o ‘posmodernidad’ se encuentran la pérdida de la legitimidad y, en consecuencia, de la personalidad individual, la desacralización de todo tipo de instituciones y estructuras, el predominio del relativismo y de la subjetividad frente a la realidad.² Y en este marco histórico y filosófico se podría interpretar la obra de numerosos escritores nacidos, especialmente, a partir de la década de los años sesenta.

En 1996, el movimiento McOndo, aparecido en Chile contra el realismo mágico, comprendió como es sabido a diversos autores que nacieron entre 1960 y 1970 en Hispanoamérica y España. El movimiento, prácticamente sin organización alguna, se extendió por América Latina y España, adonde se trasladaron varios de esos escritores, entre ellos, Rodrigo Fresán (Argentina, nacido en 1963), periodista y escritor que vive en Barcelona desde 1999.

Rodrigo Fresán ha seguido una trayectoria que se ha alejado de los principios defendidos en la antología McOndo, y ha consolidado en cada producción un estilo más propio y original. El quinto libro de Fresán, *La velocidad de las cosas* (1998), fue clasificado como una de las mejores obras argentinas de ese año.³ Al principio, el libro fue publicado con nueve cuentos en Argentina, pero en la segunda edición, en 2002, fueron adicionados cuatro relatos más: *Sin título: nuevas disquisiciones sobre la vocación literaria*, *Los amantes del arte: una memoir amnésica*, *La chica que cayó en la piscina aquella noche*, y *Apuntes para una teoría del cuento*. Sobre todo, en el cuento *La chica que cayó en la piscina aquella noche* su estilo literario se muestra como una estructura muy original a través de la composición fragmentaria que se ofrece a una multiplicidad de lecturas. Cabe señalar que prácticamente todos los cuentos contienen un aspecto de la poética de Fresán, que funciona como eje estructural y compositivo del relato.

Mi atención se enfocará en la historia llamada *La chica que cayó en la piscina aquella noche*. En el presente trabajo trataré de las estrategias discursivas, especialmente del carácter del narrador y de los personajes, así como de los elementos compositivos en esta fábula en términos del

1 Jean Franco citado por José Carlos Rovira, “La pretensión postmoderna”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, p. 357.

2 Cf. Gonçal Mayos, “Nietzsche: el primer posmoderno”, en *Filósofos clásicos hoy*, ed. Domingo Cabezas, La Busca Edicions, Barcelona, 2009, pp. 163-169.

3 *Revista N*, “Rodrigo Fresán invita a una historia privada del fin del mundo”, http://www.revistaen.clarin.com/notas/2009/10/26/_02027284.htm [consulta: 7 julio 2010].

cuestionamiento de la identidad, ya que el autor ha afirmado que se trata de una obra autobiográfica. Y también de manera paralela, revisaré las características posmodernas que se pueden detectar en este cuento.

2. Composición fragmentaria

La chica que cayó en la piscina aquella noche, como decía antes, forma parte de *La velocidad de las cosas*, pero tres años antes apareció también en la antología *Líneas aéreas* con algunas variantes. El cuento en ambas versiones tiene una estructura circular ya que empieza con la frase “La chica que cayó en la piscina aquella noche” y termina también con una frase idéntica, la cual es el título del cuento. La circularidad de la estructura se refuerza con el epígrafe que aparecía en la primera versión (1999) tomada del *The Last Mohican* (1958), un cuento de Bernard Malamud. El personaje Shimon Susskind, sobreviviente del Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial dice: “faded, exaltation having gone where exaltation goes”, frase que quitando la primera palabra cambia completamente su sentido haciendo un círculo en la idea, tal y como aparece en el epígrafe del cuento de Fresán: “Exaltation having gone where exaltation goes”.

En esta estructura circular, el cuento se divide en siete secuencias⁴ divididas por espacios en blanco, y estas secuencias no tienen ninguna relación lógica o discursiva entre sí, sino que aparecen como historias fragmentadas. José Carlos Rovira afirma: “Desde la perspectiva crítica de la posmodernidad ha sido posible generar una lectura fragmentaria de secuencias que indicaran el fin de la noción de progreso de la historia de la modernidad.”⁵ Por eso, unir las siete secuencias comprendiendo los contenidos y argumentos de cada secuencia es insustancial, una tarea que debe realizar el lector con la libertad que le da el texto.

Según el autor, el género del cuento es un relato “desordenado” que deja abierta la significación de su estructura, dependiendo del momento de la lectura:

El cuento es el género del hombre *nómade* mientras que la novela es el género del hombre sedentario [...]. Cuentos como explosiones, desordenados, dueños de una lógica propia y que aguardan para ser narrados a la mañana siguiente como algo que no se recuerda del todo, como un boceto de algo que se puede escribir mejor pero que casi siempre termina extrañando y traicionando la textura de aquello que se leyó acostados y con los ojos cerrados y en blanco y negro.⁶

En *La chica que cayó en la piscina aquella noche* las anécdotas de las secuencias son las siguientes. Comienza hablando de nuestro planeta y dice que un libro proyecta nuestras vidas. En la segunda secuencia trata de la historia empezando con una pregunta: «¿La empujaron o saltó?», poniendo en duda hasta el título que es lo único que parecería seguro en el cuento. En el cuento no hay un argumento sino que nos da varias historias cortas hasta la sexta secuencia. Y al final, pregunta a los lectores: «¿Alguna vez se han sentido así?». En el cuadro siguiente aparecen los contenidos organizados por secuencias del discurso:

4 En la versión primera del cuento en *Líneas aéreas* sólo tiene 6 secuencias, divididas igualmente por espacios en blanco.

5 José Carlos Rovira, “La pretensión postmoderna”, art. cit., p. 366.

6 Rodrigo Fresán, “Apuntes para una teoría del cuento”, en *La velocidad de las cosas*, 2ª ed., Mondadori, Barcelona, 2002, p. 171.

Secuencia (páginas) ⁷	Contenido
S1 (367-368)	En el planeta sólo hay un puñado de seres marcados por el destino. Interés en revisar el poder (la vida) de los cuerpos inanimados.
S2 (368-370)	Historias de un amigo y una amiga de sus padres. Descripción de la piscina.
S3 (370)	La piscina no cambia, sólo la chica. Descripción de la joven.
S4 (371-378)	Historia en un campo de golf. Una poetisa que gana varios premios. Un personaje que escribe sin esperar respuesta. Un médico mediocre incrédulo. Las fiestas de una tradición donde se arrojaba gente a las piscinas. Un periodista. Un entrevistador de artistas. Descripción de un cuadro de Chagall.
S5 (378-380)	Explicación del autor implícito del comienzo de la historia que se resiste a ser escrita. Una pesadilla que una chica soñó aquella noche.
S6 (380-383) ⁸	Episodio en un colegio de monjas. Regreso al título del cuento.
S7 (383)	Pregunta a los lectores sobre esta historia.

Este cuento tiene dos versiones, como decía antes. En la segunda versión, Rodrigo Fresán revisa el cuento para afinar el estilo. Entre la versión primera y la segunda -que nos ocupa en este estudio- entre otras diferencias, destaca la división de la quinta secuencia en dos (5ª. y 6ª. de la versión 2002), que no resulta casual. Con esa división, el autor destaca su intención de presentar un cambio de focalización. En la quinta secuencia y en la sexta habla “ella” pero la focalización se cambia. En la quinta secuencia el narrador cuenta a “ella”: “Ella se quedó dormida y ella acaba de despertarse y me cuenta lo que soñó” (379), “Ella bosteza y ella se ríe y me dice que [...]” (380). Pero en la sexta secuencia el narrador habla de sí mismo: “Ahora tengo que tener más cuidado que nunca, me digo, porque soy demasiado feliz” (380), “No tengo ganas. No tengo tiempo. No puedo hacerlo” (382), “Descubro que ya no puedo ni podré vivir sin ella. Comprendo que voy a tener que vivir con eso de aquí en más” (382). Y podríamos suponer que esta estrategia en el discurso

7 Rodrigo Fresán, *La chica que cayó en la piscina aquella noche*, en *La velocidad de las cosas*, op. cit., pp. 367-383. Cito por esta edición y, en adelante, indicaré sólo las páginas entre paréntesis.

8 En *Líneas aéreas* las secuencias quinta y sexta son una sola.

nos presenta un proceso de búsqueda de sí mismo, de la identidad, porque ya se puede saber el pensamiento del narrador.

Las secuencias presentan historias separadas entre sí y no se pueden explicar consecutivamente porque no hay relación causal. Sobre todo en la cuarta secuencia, la parte más larga, muchos personajes hablan de temas diversos y cada historia no presenta división alguna, por lo tanto, esta secuencia es aún más confusa para los lectores.

Estas secuencias se fragmentan también por el tiempo. Mieke Bal se refiere a la importancia de los cambios del tiempo en el relato: “La pregunta sobre qué tiempo se puede juzgar primordial no es en sí misma especialmente significativa; lo que puede tener importancia es situar las diversas unidades temporales en sus relaciones mutuas.”⁹ La primera secuencia empieza en pretérito imperfecto diciendo: “Hablábamos de todo y de nada...” (367),¹⁰ pero en la segunda secuencia cambia al presente: “Las piscinas, sin embargo, no tienen nombre...” (369), y en la tercera secuencia vuelve a cambiar el tiempo al pasado: “Mi padre tuvo que hacerse cargo de los costos pero nunca dejó de agradecerme el «potencial anecdótico de mi hazaña»” (371). Así, el tiempo se cambia sin ninguna regla, acercando o alejando los sucesos de la línea del presente, el único tiempo de la posmodernidad. Por eso, se puede leer este cuento desde cualquiera secuencia, a la manera de *Rayuela*, de Julio Cortázar.

En este cuento hay varias anécdotas pero no se puede decir ciertamente que hable sólo un narrador. Es decir, es un cuento narrado en primera persona (yo), pero el narrador no es un narrador-personaje único. En el cuento, el narrador cambia frecuentemente y eso causa confusión en la perspectiva del discurso. El narrador podría ser hombre o mujer, médico o poeta. En la cuarta secuencia, por ejemplo, donde el narrador cambia con mayor frecuencia, dice: “y no quiero ser poetisa sino poeta” (372). Pero luego afirma: “Soy un médico mediocre” (374), y de nuevo agrega: “Yo estudiaba periodismo” (375), y después de algunas anécdotas señala: “Afuera de mi calabozo” (378). Según estas partes no se puede afirmar que el narrador sea uno solo, porque en una parte el narrador habla como un médico pero en otra el narrador habla como un prisionero.

Además, podemos saber que el narrador cambia su sexo. Cuando habla de que le escribió a su hermano, dice: “estaba seguro de que no iba a responderme” (373). En esta frase se puede imaginar que el narrador es un hombre. Pero después, el narrador continúa: “Hasta entonces, recuerdo, yo había guardado mi virginidad no como un tesoro escondido sino como un estandarte orgulloso de flamear” (373), y esta frase podemos pensar que la dice una mujer que había guardado su virginidad. Luego, el narrador dice que es un doctor: “Soy un médico mediocre” (374). Pero en la siguiente página dice: “Me acosté, casi sin darme cuenta, con un actor joven al que me tocó entrevistar. Quedé embarazada y, por unos días, pensé que mi vida tenía sentido.” (375). En esta parte no podemos afirmar que el narrador sea un hombre porque el contenido se refiere a una mujer. Por lo tanto, se puede decir que en este cuento el narrador no es uno sino varios, ya que algunas veces habla como un hombre y en otras, habla como una mujer y siempre encarnando diferentes personajes. Sin embargo, aunque el narrador o los narradores cambian a menudo sin ninguna justificación, la

9 Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 65-66.

10 Todos los subrayados son míos.

tipografía del cuento no se cambia; por eso, los lectores perciben una confusión de puntos de vista de varios sucesos sin conexión, permitiendo una lectura dinámica que puede transformar el cuento en uno diferente en cada nueva lectura. Este rasgo estaría comprendido dentro del concepto de posmodernidad, según explica Iris M. Zavala en la siguiente cita:

Con este telón de fondo, me gustaría referirme al papel regulatorio del «oyente» o «tercero» en el modelo dialógico tripartito bajtiniano y a su efecto en el significado y en el cierre de la producción textual. A modo de ejemplo, comienzo con dos puntos de confluencia de Bajtin y el postestructuralismo: la concepción de los textos como elaboraciones completamente acabadas y la creencia en que los textos no deben leerse siguiendo un método hermenéutico o exegético que busque un significado definitivo bajo la superficie textual. La finalización afecta a la lectura y la escritura como un acto transformacional.¹¹

3. La pérdida de la identidad

En el cuento hay algunas características que destacan por su manejo especial, como la presencia de un narrador que va mutando según el protagonista que toma esa voz, como un narrador-personaje en primera persona; la ausencia de relación causal entre secuencias, los personajes que aparecen sin nombre, y entre ellas la que más nos llama la atención es la ausencia manifestada en diversas maneras.

3.1 Ausencia de diálogo

Al leer el cuento se puede percibir que en este cuento no hay diálogo. En la novela clásica y moderna, el diálogo desempeña un papel importante. En el diálogo podemos descubrir la relación entre los personajes, el fondo o la solución del caso, etc. Pero en este cuento, los personajes no se comunican entre sí. Sólo hablan los narradores. En la sexta secuencia una voz identificada como ‘ella’ habla al personaje, pero no sabemos cómo es que “él” le responde a “ella”. El narrador o el personaje sólo explica y se dirige a los lectores:

Ella dice: «Era un sueño con sombras [...]. Yo rehago mi vida y un día me entero que el hombre que me había contado de tu enfermedad apareció estrangulado con su propia corbata». Ella bosteza y ella se ríe y me dice que lo de la corbata seguro tiene que ver con mi fobia a las corbatas en general y a esa corbata amarilla en particular. (380)

El diálogo en la novela o el cuento es una parte esencial que muestra la voz de los personajes, y mediante ese recurso los lectores pueden suponer su caracterización. Pero en este cuento no existe el diálogo y los personajes no tienen voz. Por eso, los personajes se presentan en el cuento cambiando continuamente, a veces de manera imperceptible. Los personajes cambian varias veces porque ellos no tienen algo esencial y por la falta de esa identidad propia se pueden sustituir por otro personaje sin mayor problema. Con ello, podríamos afirmar que la ausencia de diálogo afecta la configuración

11 Iris M. Zavala, *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*, trad. Epicteto Díaz Navarro, Espasa-Calpe, España, 1991, pp. 152-153

de los personajes, privándolos de la oportunidad de identificarse. Porque si no hablan no podríamos suponer su nombre ni su profesión ni su clase social, etcétera. Y eso significa que no se podría catalogar ni entender cabalmente a los personajes.

3.2 Ausencia del nombre

Otra característica peculiar del cuento es que los personajes no tienen su propio nombre. El nombre es, para los humanos, el título que los distingue de los otros y también un modo que muestra su identidad. Es decir, en la novela o el cuento con el nombre de los personajes se podría saber del carácter y del destino de los personajes.

Pero en este cuento los personajes no tienen nombre y no se puede suponer su carácter. Los personajes pueden ser poetas, “y no quiero ser poetisa sino poeta” (373); una participante de un concurso de belleza, “cuando me respondieron que había pasado la selección final en el concurso de Miss Canciones Tristes” (373); un paciente al que le duele la cabeza, “me abrieron la cabeza para ver qué encontraban.” (373), y también un doctor, “soy un médico mediocre” (374). Pero entre ellos no hay nadie que tenga su nombre propio, lo único que los representa es su profesión o la situación que viven, pero la profesión y la situación se pueden cambiar. Si los personajes no se presentan con un nombre que los identifique no podríamos dividir a los personajes y eso significa que ellos no tienen identidad y son móviles e intercambiables.

Ahora bien, un caso especial es la chica que aparece nombrada con esa palabra desde el título, “La chica que cayó en la piscina aquella noche”, que reaparece en múltiples reencarnaciones y que en ninguna de ellas tiene nombre. El narrador dice: “El que esa chica se llame Cleopatra o Esther Williams o NN o Selene o Bones o María-Marie es circunstancial y no cambia nada el hecho de que el día en que todas las chicas caigan en todas las piscinas al mismo tiempo el mundo tal como lo conocemos habrá llegado a su final.” (378). Como se muestra en esta frase, la chica tampoco tiene su propia identidad. La enumeración de posibilidades que comprenden diversas culturas y tiempos en la historia universal, Cleopatra, Esther Williams, NN, Selene, Bones y María-Marie, significaría que “ella” podría ser cualquier persona y que su identidad como individuo importa menos que su papel dentro del relato: con que caiga dentro de una piscina será suficiente. En un relato como éste, donde los personajes no tienen su nombre propio y podrían ser intercambiables, puede significar que no sólo los personaje sino los narradores también pierden su identidad.

4. Conclusión

José Joaquín Brunner se refiere al posmodernismo diciendo:

[...] algo semejante a lo que proclaman ciertos representantes del posmodernismo: [...] la consiguiente desestructuración de representaciones colectivas, fallas de identidad, anhelos de identificación, confusión de horizontes temporales, parálisis de la imaginación creadora, pérdida de utopías, atomización de la memoria local, obsolescencia de tradiciones.¹²

El cuento es abierto. Los personajes no tienen nombre. No hay diálogo en este cuento. El

12 José Joaquín Brunner citado por George Yúdice, “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 29, 1989, p. 119.

narrador no es concreto y no se define nunca exactamente a la chica que cayó en la piscina aquella noche. No podemos saber quiénes son ellos. El tiempo no cambia de una manera regular. Además, hay siete secuencias en el cuento, pero parece que no tienen mucha relación entre ellas. Por eso, podríamos decir que este relato tiene una estructura aparentemente circular, pero muy compleja porque contiene una serie de historias aisladas, aunque conectadas por un mismo discurso a cargo de un narrador que se va transformando a medida que mutan los personajes, todos de naturaleza anónima. El narrador no tiene identidad determinada o tiene problema de identidad.

Lauro Zavala en su colección sobre la narrativa posmoderna, señala que “los presentes relatos no son representativos de autores posmodernos, pues no existe tal cosa. Lo que existe son lecturas posmodernas de la realidad, así como textos con características posmodernas”.¹³ En este aspecto, podemos suponer que este cuento de Rodrigo Fresán contiene características posmodernas.

Aquí, en *La chica que cayó en la piscina aquella noche*, se presenta el problema de la pérdida de la identidad a través de los narradores, los personajes y la composición fragmentaria del texto mismo, con lo cual podríamos hablar de una crisis identitaria total en el proceso de escritura. Según Lauro Zavala: “En la escritura posmoderna los géneros de la escritura se fragmentan y se recombinan, produciendo toda clase de hibridaciones y la alusión a otras formas de comunicación y cultura”.¹⁴

En la cuarta secuencia el narrador explica sobre la chica: “estoy seguro de que la historia del universo aparece puntuada por chicas cayendo en piscina. Aquí y allá y en todas partes” (378). Y al final del cuento, el narrador como autor implícito nos pregunta: “¿Alguna vez se han sentido así?” (383). Con ello, la lectura se transforma también en un vehículo de sentimientos. Es más importante lo que se siente leyendo que lo que se entiende en la lectura, según esta propuesta. Es decir, podría haber muchas posibilidades para interpretar este cuento y todas serían válidas: nos permite creer que todos nosotros podríamos ser la chica, ampliando con ello el terreno de la escritura hacia el mundo real, también caótico.

Bibliografía

- Bal, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, 3ª ed., trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra.
- Becerra, Eduardo (1999), “La chica que cayó en la piscina aquella noche”, *Líneas aéreas*, 2ª ed. Madrid, Lengua de trapo, 31-44.
- Carlos Rovira, José (1999), “La pretensión postmoderna”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 28, 355-371.
- Fresán, Rodrigo (2002), *La chica que cayó en la piscina aquella noche*, en *La velocidad de las cosas*, 2ª ed. Barcelona, Mondadori, 367-383.
- Revista Ñ, “Rodrigo Fresán invita a una historia privada del fin del mundo”, http://www.revistaenielclarin.com/notas/2009/10/26/_-02027284.htm [consulta: 7 julio 2010].

13 Lauro Zavala, *Relatos mexicanos posmodernos: Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*, Alfaguara, México, 2006, pp. 9-12.

14 Ibid., p. 11.

- Yúdice, George (1989), “¿Puede hablarse de postmodernidad en America Latina?”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 29, 105-128.
- Zavala, Iris M. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*, trad. Epicteto Díaz Navarro. Madrid, Espasa-Calpe.
- Zavala, Lauro (2006), *Relatos mexicanos posmodernos: Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*. México, Alfaguara