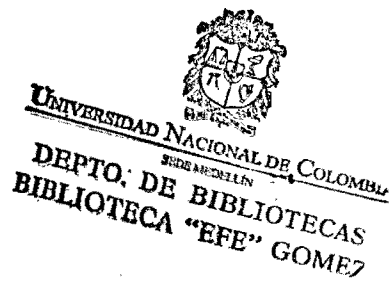


CIUDAD LITERARIA
ESCRIBIR LO PARCIAL PARA CONTESTAR A LO INCOMPLETO



JUAN CARLOS ARISTIZABAL VALENCIA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y ECONOMICAS
MAESTRIA DE ESTETICA
MEDELLIN
1999

CIUDAD LITERARIA

ESCRIBIR LO PARCIAL PARA CONTESTAR A LO INCOMPLETO

JUAN CARLOS ARISTIZABAL VALENCIA

Monografía para optar la maestría en
Estética

Director
JORGE ECHAVARRIA CARVAJAL

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y ECONOMICAS
MAESTRIA DE ESTETICA
MEDELLIN
1999

1
0879
1999

CONTENIDO

	pag
INTRODUCCION: La máquina de hacer transparencias.	4
PRIMERA PARTE: <i>LA REGION MAS TRANSPARENTE</i>	
1.1 la búsqueda de modelos maquínicos en la escritura y las hilaturas que se tejen	28
1.2 el señalamiento y la producción de segmentos	75
1.3 la fiesta y la carnavalización	93
SEGUNDA PARTE: <i>LOS AÑOS CON LAURA DIAZ</i>	
2.1 la ceiba tachonada de espinas	123
2.2 los años de Laura Díaz	152
CONCLUSION	155
BIBLIOGRAFIA	160

1271199

Prólogo

Fué quizá a partir de Nietzsche quien se preguntaba si acaso no era Homero un dispositivo colectivo de enunciación, como nuestro horizonte cultural comenzó a proponer lo que Foucault en algunos textos ya clásicos, llamó "técnicas interpretativas", donde intérprete e interpretaciones disolvían aquello que alguna vez identificamos por comodidad con la noción de autor,

Foucault mismo experimenta conscientemente este juego en "El orden del discurso" para probar cuánto nos precede toda vez que tomamos la palabra. Anuncia allí el laberinto en el que se perderá. Y ese laberinto se extiende y amplía cada vez más. De forma atenuada y matizada, hemos querido incorporar al laberinto de dos ciudades vistas a través de sendos dispositivos. El primero es Ixca Cienfuegos quien transmigra a través de todos los umbrales. El segundo es una mujer que esculpe su rostro hasta confundirse con el paisaje modificado.

Queríamos hacer superponer en la lectura de estas dos obras lo que hemos alcanzado a entender por la polifonía bajkthiniana, los regímenes de signos de Deleuze-Guattari, las redes discursivas del relato y sus recorridos como Serres nos lo enseña, conjuntamente con una estética expandida tal como hemos podido captarla de Leroi-Gourhan. Hablamos de dos obras de Carlos Fuentes: "La región más transparente" y "Los años con Laura Díaz". Como se puede recordar, ambas obras hacen un trayecto "histórico" si se quiere por la ciudad de México. Los dos personajes nos guían por la ciudad que crece con ellos y que los ve crecer a ellos. Si la ciudad alcanza su más alto grado de fragmentación, no por azar Ixca alcanza su más alto grado de disolución. Sin embargo entre el flujo y el estallido, entre los fragmentos atomizados y yuxtapuestos, ha logrado hacer comprensible esa máquina que alberga un conjunto de desconocidos.

Lo que importa no es tanto que haya unidades separadas en la estructura de la sociedad o del universo, sino que haya separaciones, puesto que el espíritu humano solo puede

pensar el mundo y la sociedad distribuyendo cortes, segregaciones, fragmentaciones. De ello se deriva que no son instituciones, estatus sociales, mundos lo que se constata sino la distancia que los separa y los genera. En otras palabras, las segmentaciones que conocemos en la organización de la realidad no son la consecuencia de unas diferencias preexistentes a ellas, sino al contrario su demanda básica. Es porque hay diferenciaciones por lo que podemos percibir diferencias y no al contrario, como un falso sentido común se empeñaría en sostener. Es más, cuantas más fronteras, más probable sería encontrar formaciones más organizadas y más especializadas, con unos dintefes más elevados de improbabilidad y de información. Los físicos se han referido a ese mínimo barroco –mínimo de variedad y de complicación que cualquier sistema vivo requiere para sobrevivir. De ahí que todas las prevenciones que suscita situarse en la frontera advierten no del riesgo de que haya fronteras, sino del pavor que produce imaginar que no las hubiera. Eso por lo menos es lo que nos enseña Manuel Delgado en "El Animal Público".

A los cortes de flujos verbales con Ixca, se corresponden en Laura, los cambios de rumbo. Si las interrupciones en el flujo de signos en "La región más transparente" nos lanzan a preguntarnos, ¿con cual otro flujo de signos he de conectar para que ello adquiera sentido, o para que ello ilumine aquella región oscura que amenaza con permanecer así, o mostrar el punto oscuro que nuestros ojos padecen y que no logramos captar, pero que también la claridad y la transparencia amenazan con enneguecernos?; en "Los años con Laura Díaz" los cambios de perspectiva anuncian el límite de una cadena operatoria y el agotamiento del sentido cuyo relevo aparecería infrasimbólico, por lo tanto, entonces la necesidad del cambio de memorias que agotan o parecieran agotar el recuerdo de lo óptico, de lo táctil, de los gustemas y de las olfaccias.

Pese a los estallidos y a las fragmentaciones, lo que está en juego en las tiranías de la intimidad, no es aún la presencia de sociedades intersticiales, pero si una pugna que

viene desde muy lejos y que al artista y a su obra le permiten realizar la ontología de su espacio literario. Ejemplo privilegiado de esto es "Las bacantes" de Eurípides, que muestra los riesgos de un repliegue de la ciudad sobre sus propias fronteras. Si el universo de lo Mismo no acepta integrar en sí mismo ese elemento de alteridad que todo grupo, todo ser humano, lleva consigo sin saberlo, como Penteo rehúsa reconocer esa parte misteriosa, femenina, dionisiaca, que lo atrae y lo fascina hasta en el horror que ella parece inspirarle, entonces lo estable, lo regular, lo idéntico oscilan y se deforman, y es lo otro en forma odiosa, la alteridad absoluta, el retorno al caos lo que aparece como la verdad siniestra, la faz auténtica y terrorífica de lo mismo. La única solución es que para las mujeres por el trance controlado, el liaso oficializado, promovido a institución pública, para los hombres por la alegría del komos, del vino, del disfraz, de la fiesta, para toda la ciudad, por y en el teatro, lo otro devenga una de las dimensiones de la vida colectiva y de la existencia cotidiana de cada uno. La irrupción victoriosa de Dionisio significa que la alteridad se instala con todos los honores, en el centro del dispositivo social.

Guardadas las proporciones, entre la obra trágica y las dos novelas que rastreo, a cada momento se nos enseña el material con el cual se construye la obra, además de la puesta en escena de dos actitudes contrarias.

Esto atañe a lo que se realizó.

Entre las cosas que no alcancé a pensar y de las que hay leves atisbos, merece la pena mencionar la reflexión que permite algunos pasajes de "Laura Díaz" acerca del horror en los campos de concentración y cómo esa experiencia desfigura en Jorge Maura el recuerdo de su amiga reducida a la condición de especie y a Maura mismo a la extrema desnudez de la necesidad cuando se convierte en aquel que come los residuos.

La facultad humana de hacerse un hueco, de segregarse una corteza, de levantarse alrededor de una frágil barrera defensiva, aún en circunstancias que parecen

desesperadas, es asombrosa, y merecería un estudio detenido; esto no sería nada nuevo si el lugar en el cual fue pensado no fuera Auschwitz y si las palabras de Primo Levi y de Simone Weil no tuvieran allí su peso, donde el lenguaje es el lugar de la atención

Rescatar por último el valor de los anónimos que allí se presentaron, aquellos que no tienen al sobrevivir como pasión pues a ellos Fuentes rinde también tributo.

Nos damos cuenta de que si lo que importa es ante todo el trabajo de la historia, la acción en el mundo, el esfuerzo común por la verdad, es vano querer seguir siendo uno mismo más allá de la desaparición, desear ser inmóvil y estable en una obra que dominaría el tiempo: esto es vano, y además contrario a lo que se quiere. No hay que permanecer en la eternidad perezosa de los ídolos, sino cambiar, desaparecer, para cooperar con la transformación universal, actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. Entonces, los sueños de supervivencia de los creadores no sólo parecen mezquinos sino culpables, y cualquier acción verdadera, realizada anónimamente en el mundo y para la llegada del mundo, parece afirmar sobre la muerte un triunfo más justo, más seguro, y al menos libre de la miserable nostalgia de no ser más uno mismo.

Pensamiento de Blanchot que Fuentes suscribiría sin problema.

INTRODUCCION: *La máquina de hacer transparencias.*

Queremos presentar a continuación la manera como es puesta en experiencia de lectura: "*La Región más transparente*", de Carlos Fuentes¹, en la que hallamos un primer impulso de pensamiento para expandir al máximo mundos posibles, superpuestos en el espacio y el tiempo. Las literaturas de nuestras etnias latinoamericanas (como las de cualquier otra) no han tenido lugar más que en el dispositivo tecno-económico que denominamos ciudad (esto para zanjar la falsa dicotomía entre literatura urbana y literatura rural), pero él, lo sabemos si nos ponemos de acuerdo en este punto de partida, es una de las expansiones del cuerpo, produciéndose como agenciamiento maquínico que pretende moldear, si ello es posible, el deseo de pervivencia del ser (podríamos arriesgar, ¿de la especie?). La ciudad como organismo viviente al cual se le han sobrepuesto los sofisticados códigos sociales, ha sido sujeto de este sujeto al que someramente inscribimos en esa red que asegura su doble inserción común a cualquier viviente: un comportamiento técnico que asegure su alimento, un comportamiento social que asegure su reproducción, mediante el ritual estético más sofisticado, el de la escritura.

Leroi-Gourhan² cuando traza en una paleontología de los

1 Carlos Fuentes. *La región más transparente*. Madrid. Mondadori. 1990, 421p.

2 André Leroi-Gourhan. *El gesto y la palabra*. Caracas, BCV,

símbolos el mapa en el que va a situar el espacio de la escritura, le asigna a ésta un lugar donde el comportamiento escritural se sofisticaba a tal punto que los rastros de un orden técnico-fisiológico-social -substrato en el que fundaba todo su basamento una paleontología de los gestos estéticos-, se encuentran recubiertos y distanciados de algunas cadenas operatorias fisiológicas. Esta indagación inscribe como sus fundamentos teóricos una paleontología de los símbolos; sus presupuestos filosóficos no pueden ser dados más que por esta búsqueda de los valores y de los ritmos en una etnia particular o en un grupo de etnias dadas. Nos podríamos preguntar por qué no desarrollar en su lugar el amplio espectro que nos configura las disciplinas que tienen como tarea el estudio de los símbolos humanos y delimitar, circunscribir en su dominio "aquello que parece únicamente humano; es decir, la posibilidad de creación de imágenes del mundo exterior, reflejadas por el pensamiento y materializadas en unas creaciones de carácter artístico"³, en detrimento de los niveles, *fisiológico, técnico y social* que operan conjunta y simultáneamente con el del *figurativo* al que se pretendía sobrevalorar. Pensamos que una novela como *La región más transparente* de Carlos Fuentes, hace sensible la puesta en juego de estas estéticas.

Se trataría en nuestra propuesta, de seguir ese imperceptible rastro donde "el arte más puro se sumerge

1970.

3 *Ibid.* p. 268.

siempre en las profundidades y emerge justo en la punta del zócalo de carne y de hueso sin el cual no existiría", como escribe Leroi-Gourhan en la obra citada. Allí donde por comodidad una literatura que llamamos latinoamericana, se ha ocupado de los hombres en el espacio citadino. Estudiaremos en un caso que hemos encontrado privilegiado, la inserción étnica de esos conjuntos enunciativos en una sociedad. Pero también es cierto que este hombre ocupado en darle una figuración verosímil al hombre de la ciudad latinoamericana, este artista inmerso en un dispositivo fisiológico-técnico-social que constituye su substrato, ha visto las condiciones de emergencia de su arte precisamente en el espacio citadino. Este sería el sujeto de nuestra hipótesis. Y un primer punto de arranque. ¿Cuál ha sido la aventura humana corrida en estos trópicos y cuál han sido sus sueños toda vez que ella no satisface y era preciso dotarle de nuevos sentidos con todos los riesgos que esas experiencias conllevaban? Esta sería una cuestión que recorrería la obra que estudiaremos aquí, aduciendo que la ciudad ha sido el espacio de esos experimentos: los del sueño y la pesadilla, los del paraíso y del infierno, las regiones intermedias con todos sus matices de libertad y de control.

Es necesario presentar las dificultades que nos desviarían de nuestro objetivo: no precisamos de la prolongación de ese culto a los héroes cuyo sucedáneo es la biografía; en su lugar indagamos por las condiciones de

emergencia del imaginario ciudadano en el cruce de los textos literarios que inquietan sobre la ciudad. Percibimos obsoleta una sociología del autor que dé cuenta de sus condiciones y valide o invalide su obra; al autor lo percibimos en un cruce de tramas que lo disuelven como entidad y lo colocan en situación de errancia en un espacio que ya no le pertenece más que a condición de horizonte hacia donde despliega el régimen de signos que permite identificarlo como el operador y mediador de ese espacio. Pretendemos discurrir por los diversos entramados que hacen un espacio literario que señala su ontología.

La sola figuración y el metalenguaje que se ha invertido en ella, no bastaría para dar cuenta de nuestro cometido y perderíamos la perspectiva en la que se quiere encaminar la indagación. La razón por la cual invocamos y queremos poner a prueba una paleontología de los símbolos es la siguiente:

El único plano de construcción estética del cual podamos estar seguros en lo que respecta a los arcantropos, es el que se basa en los criterios fisiológicos de valor; [...] [...] Sin embargo, no se puede negar que, en ambos dominios, unos criterios de valor son posibles y condicionan normas que no son ni totalmente técnicas ni morales, sino estéticas. *De ello se deduce que si es posible admitir, a nivel del homo sapiens un cierto vertimiento de los valores estéticos desde la cumbre figurativa hacia los fondos fisiológicos funcionales, es indispensable partir de los fondos, únicos en ser confirmados paleontológicamente, si se quiere apreciar el paso a las formas superiores y, sobre todo, de lo arcaico que pueda permanecer en*

ellas todavía⁴.

Haríamos pues un trayecto de doble sentido: de los fondos a las cumbres y de estas a los fondos para plegarnos a lo más profundo de todos los volúmenes, la piel. La pura superficie, lugar de tránsitos y batallas.

Investigar cuáles son las fuentes en las que toma percepción del movimiento y de las formas, nos coloca ante la propuesta de una estética fisiológica y si lo propio del arte son las *interferencias*, el campo de su acción no cesa de interpenetrarse con el de una estética funcional que tiene como tarea evidenciar el accionar manual en la técnica del hombre. Esta rama de la filosofía -la estética- en su desamparo para dar cuenta de los procesos creativos, en tanto que se sirve de la inadecuación de las palabras para expresar las manifestaciones estéticas en su más amplio registro (lo que constituiría también una peculiar ventaja), pretende apoyarse en un saber positivo, o una ciencia si se quiere; para restituir esa escisión en un mismo movimiento de exteriorización. Además nuestra época (y este ha sido un largo camino escogido por la especie humana desde su primer relato) no cesa de profundizar, por un movimiento de exteriorización, esta escisión y este recubrimiento.

Recorriendo el trazado propuesto por Leroi-Gourhan, encontramos al final de ese comienzo, el gesto escritural:

La figuración motriz de la mímica y de la danza se sitúan en la base: el gesto inseparable del lenguaje

4 *Ibid.* loc. cit. (subrayado nuestro).

tuvo que seguir su primer desarrollo y aflorar muy pronto en la figuración. Las representaciones auditivas de la música y de la poesía vienen luego, porque su vínculo con el gesto para la música y con el lenguaje para la poesía, ha hecho de ellas un intermediario con las formas visuales. Estas al igual que la pintura, interesan el sentido dominante en el hombre y aquel en que la simbolización está lo más alejada del movimiento concreto, donde la intelectualización ha despojado las formas reales de su contenido solamente para conservar sus signos. La escritura se articula con la estética visual: conduce a unas imágenes puramente intelectuales, a la interiorización completa de los símbolos⁵.

Suponemos montada una máquina literaria de producción de signos, que no sólo interpreta y está convocada a interpretar, sino a producir una muy particular forma de experimentarlos. Aventuramos más adelante la bibliografía que nos ayudaría a articular esa experiencia.

Un elogio ingenuo (pero con razones muy celosamente ocultadas) que continuamente se le hace a un artista es "su gran capacidad imaginativa", "su proverbial acervo imaginario", "su inagotable y fecundo imaginario"; y por la producción de esos símbolos, metáforas, alegorías y en general aquello que de forma apresurada llamamos imaginario se ha entendido el funcionamiento de una región difusa de la imaginación, se supone de ese modo que existe un inefable espacio que por razones muy humanas llaman imaginario; con ello lo que se quiere es ocultar todo nexo entre el cuerpo que padece y que por un proceso de arritmia somete ese padecer a la producción de un nuevo régimen de signos, para nada ingenuos y en perpetuo desfase. La producción de

5 *Ibid.* p. 269.

imaginarios es una experiencia concreta como lo es las condiciones objetivas en la que se monta un laboratorio de bioquímica o las condiciones materiales en las que se diseña el plan urbanístico de una ciudad. Es de suyo una experiencia colectiva en la que un sujeto o grupos de sujetos se ha aislado hasta la soledad más insoportable, para apostar por el futuro. Ellos no son asistidos por ninguna instancia trascendente y detrás, en medio, o antes, existe como referencia única el traslape del tiempo que arremete desgastando los sujetos, recordándoles su finitud, única evidencia final; quizá por ello la experiencia de lo imaginario no es un transmundo ni una escatología, es la presencia a contrarritmo del aquí y ahora que se escapa. Sería necesario precisar por qué unas sociedades se empeñan en aislar la experiencia del texto y la vida, mantener viva esa escisión entre el deseo y la escritura, entre el cuerpo del artista que, amanuense de su obra, parecería un iluminado y que nada le debería a este pedestre y prosaico mundo. Diversos pasajes de distintas obras literarias, nos enseñan el cuerpo torturado o gozoso y eso que nos indican, sea cual sea la calidad de la obra, ha nacido de una experiencia concreta cuyo primer soporte es precisamente el cuerpo; y si la experiencia poética registrada tiene en el sentido más expandido de la palabra, alguna significación, es decir se hace inteligible a quien quiera que pose su mirada sobre el texto, es porque ambas experiencias están ligadas a un tiempo y espacio humanizados. La producción de

arte en su acepción más vasta no constituiría un pretendido epifenómeno, un más allá del cual agotadas múltiples posibilidades, no se pueda interrogar ni conocer más a esa región que quiere permanecer obscura para poder seguir designando cómo lo esencial en el arte, su parte insondable, su manifestación insoslayable, inenarrable, su indescifrable ley inasignable a lenguaje humano. Sin duda, los mismos artistas no dejan de contribuir a la percepción de que la producción de sus signos está regida por una ceguera atribuida a la iluminación misteriosa, al enfrentar de cara al sol su verdad por revelar, lo que no deja de ser más que una metáfora respetable por lo envejecida de una tradición que funda su conocimiento y su saber en la relación de la mirada y la luz con el espacio que circunda a las cosas. Por el contrario, hoy mejor que antes nos encontramos con obras de arte que nos muestran la manera como se tejen los signos que la van constituyendo y su apertura hacia el horizonte que no dejan de aproximar, evocando de paso las voces que continuarán esa tarea infinita: la libertad individual que se cifra en la vida imaginada, en la creación figurativa que cada quien asume como riesgo o aventura correr. Una cultura como la China clásica no hizo nada por romper la continuidad que existe entre sus producciones simbólicas más sofisticadas y las profundidades corporales de las cuales se nutren esas experiencias, no escinde el pacto corporal y el símbolo por más complejo que este sea; para Occidente por el contrario, desde muy temprano, la

escisión entre el cuerpo y sus intelectualizaciones más sutiles comenzaron a operar para desmaterializar el mundo y disimular el sometimiento que ellas viven con respecto al cuerpo. Comenzará un larguísimo trayecto en el cual se privilegiarán unas estesias del cuerpo, unos valores harán del arte un campo restringido: si se trata de hacer una estética expandida es necesario comenzar por señalar cuál y cómo ha sido la instalación de esa larga fábula. Si conceptos o categorías estéticas o modelos explicativos o argumentativos como lo sublime, lo intenso, y para nuestro más cercano entorno, lo real maravilloso, se muestran insuficientes para dar cuenta de la creación artística, del origen de la obra, el relevo puede ser tomado a partir de la confrontación con el único sustrato del que podemos estar seguros: el cuerpo. Y éste, para avanzar rápido, lo caracterizaremos a la manera de Heráclito, una cosa entre otras cosas, una máquina capaz de exteriorizar nuevas máquinas y entre ellas, aquella de la máquina literaria o máquina logográfica. ¿Por qué? Por el placer del juego. Sería bueno para continuar, tomar como ejemplo un relato en el que una estética expandida tomó plena expresión en su personaje principal. Pensamos que el relato de Marguerite Yourcenar, *Un hombre obscuro*⁶, expresa a todo lo largo y ancho del texto esto que hemos estado buscando en la novela de Fuentes. Se recordará que Nathanael nos es presentado como una extraña alusión a Spinoza que ha descubierto a 6 Marguerite Yourcenar. *Como el agua que fluye*. Madrid.

quien será uno de sus autores leídos, Juan Belmonte, el que le permitirá deslizar en sus lecturas, series volcánicas y subterráneas en su *Ética* haciendo de ella tres libros en uno, pero también instaurando tres géneros de conocimiento; por afectos, por perceptos, por conceptos. Ellos involucran al cuerpo por entero sin depreciación de ningún género entre sí, aún cuando se diga desde Spinoza mismo, que es deseable y preciso alcanzar un género de conocimiento en particular y este es el que podría buscar el filósofo.

Nathanel no es un hombre ilustrado, es próximo de ese otro hermoso personaje de Bernard Malamud, *El hombre de Kiev*⁷, quien también conoce un poco la *Ética* de Spinoza y sugiere una lectura similar a la de Nathanel. Son hombres oscuros en un sentido muy preciso, el de agrupar en su corporeidad todos los nombres de la historia y al mismo tiempo cartografiados en su singularidad. No son precisamente los hombres infames de Borges⁸ y sí un poco los caracterizados por Foucault⁹. Las palabras con que caracteriza Elías Canetti¹⁰ a Stendhal podrían muy bien sentarles a ellos, pese a no dejar obra alguna, pues la obra que es su vida, tal como nos la presenta la escritura de la Yourcenar, se vuelve una obra de arte. Nathanel no ha

Alfaguara. pp. 81-216. 1983

7 Bernard Malamud. *El hombre de Kiev*. Barcelona. Plaza y Janés. 1982.

8 Jorge Luis Borges. *Historia Universal de la Infamia*. Madrid. Alianza Ed. 1970.

9 Michel Foucault. *La vida de los hombres infames*. Madrid. Ediciones de La Piqueta. 1990.

10 Elías Canetti. *Masa y poder*. Barcelona. Muchnik Ed.

despreciado nada de lo que encuentra en este mundo; todo ello, lo que vive y lo que está muriendo, y el más ínfimo grano de arena posado sobre este mundo guarda un especial significado para su propia existencia. Y sin embargo no es por nihilismo que él llega a considerarse cosa entre las cosas, flujo entre flujos de vida, sino por que de esa manera el texto nos señala hacia los fragmentos de Heráclito. Tampoco es por asomo de Budismo, pues Nathanel no adopta en ningún momento de su existencia un estilo o un modo de vida; ya que adoptarlo sería negarse la posibilidad de todo gran artista: el coexistir con millares de mundos simultáneamente tal como el Barroco y su arte sugieren. Sabiéndose henchido y al mismo tiempo delicadamente atravesado por la vida, no juzga casi nada o intenta hacerlo lo menos posible en el sentido de un juez, este es otro parentesco con Ixca. Ambos resisten por pequeñas líneas de fugas, a poderes a cualquier escala, sus nomadismos y sus huídas prueban que no soportan, o difícilmente soportan, cualquier vejamen. Incluso su silencio es un estado de expresión, pero ese silencio nada tiene que ver con el secreto de los pequeños y grandes poderes. Sentimos los ritmos del cuerpo de Nathanel, tanto como el de Ixca que nos presenta la ciudad: ritmos viscerales, sociales, figurativos. Ninguno de los dos ha restringido sus estesias a la noción de lo bello; por el contrario, se han esforzado por variación o por intensión, en expandir el ámbito

ilimitado de lo bello, en trazar con sus recorridos un mapa de puros desbordes intensivos que continuamente redefinirían las nociones de belleza, haciendo proliferar por ello nuevos mundos que antes no existían o eran tan sólo un posible o impensable. A ambos les habría gustado recorrer toda las escalas de audición, de color, de olfacción, de gustemas, ahondar sin cesar en un registro continuo de densidad de percepciones, y el esfuerzo que hacen es mostrarnos en cuáles horizontes han anclado sus etnias desde la cual se expresarían. Ambos nos expresan los niveles fisiológico, técnico, social y figurativo; estos tres primeros niveles, que, como nos lo dice Leroi-Gourhan, se corresponden con tres niveles bajo la relación de las prácticas operatorias, en las prácticas figurativas se sucede un desarrollo autónomo y propio; ese es dado por el marcaje que cada etnia hace en las escogencias de sus valores y de sus ritmos. No desprecian ninguna experiencia que se les presenta y cualifican sin cesar cada acontecimiento sin encerrarse en sospechosas repeticiones. Su ulterior reflexión sobre la parte no efectuable de los acontecimientos no está teñida ni de resentimiento ni de falsas nostalgias o amarguras. Se saben cogidos en los goznes del tiempo y engastados en la muerte, y de ello no culpan a nadie. Entran y salen de este mundo, sin mucho ruido, el que se percibe cuando el viento va borrando el perfil de una duna, el que se oye cuando una ola va plegando una nueva.

Una crítica literaria reciente, se empeña en acotar el espacio literario restringiéndolo al puro ámbito de un logocentrismo estético, sirviéndose de esta escisión que Leroi-Gourhan señala: cortar el vínculo del cuerpo con sus símbolos. Por nuestra parte queremos estudiar, en el doble recorrido, de los símbolos al cuerpo, de las cimas al zócalo como diría Leroi-Gourhan, varios niveles de complejidad: el ritmo o los ritmos materiales de una sociedad dada, en un entorno maquínico que llamamos ciudad, este organismo-máquina cuyo dispositivo tecnoeconómico produce objetos y signos, regulariza sus ritmos y sus valores de deseo atravesando con sus leyes a estos objetos y estos a su vez performando las leyes. La ciudad es una máquina de regularidad de deseos pero tiene indefectiblemente unos productos abyectos, que no es necesario identificarlos con su aura; son tan objetos como cuando en el momento de su no-funcionamiento circulan en una galería de chatarra. La literatura no se ha instalado necesariamente en esa "aura" ni con ella ha poblado el mundo. Ella es también una maquinaria construyéndose entre bricolages y estallidos. En unos casos maquinarias afortunadas, maquinarias de goce y, en otras, no alcanzan lo abyecto, siendo condición de toda literatura respirar entre lo abyecto y lo "puro", la creación deviene en todo umbral, medio de medios.

Como nuestro objeto de observación es doble, el libro y la ciudad, pensamos que un primer acercamiento de nuestra mirada apunta en los siguientes sentidos:

La organización del espacio habitado no es solamente una comodidad técnica; es, al mismo título que el lenguaje, la expresión simbólica de un comportamiento globalmente humano. En todos los grupos humanos conocidos, el hábitat responde a una triple necesidad: la de crear un medio técnicamente eficaz, la de asegurar un marco al sistema social y la de poner orden, a partir de allí, en el universo circundante. La primera de estas propiedades corresponde a la estética funcional [...]: todo hábitat es evidentemente un instrumento y, por este hecho, está sometido a las reglas de la evolución de las relaciones de la función y la forma¹¹.

La geografía de América lo tiene todo para el artista que la quiera pintar: desde el valle mágico, hasta la isla fabulosa, las montañas que resguardan como murallas, ciudades hundidas en la niebla que ensanchan sus calles cada vez más cerca de esas murallas verdes; puertos que son ciudades capitales que se derraman por el mar a otros confines a otras riberas. Cuando se dice que la realidad que hoy le atañe a América es el cambio veloz y profundo que hizo pasar o derivar a todas sus masas humanas hacia las urbes, estamos ante un fenómeno que para las culturas europeas fue hasta hace muy poco objeto de estudio. Por el prefacio de G. Duby a la monumental obra: *Francia rural, Francia urbana*¹², nos enteramos de que en ese proceso han intervenido unos ritmos que no son ajenos a los procesos que

11 André Leroi-Gourhan. *Op. cit.* p. 311.

12 Georges Duby. *Prefacio a Francia rural, Francia urbana;* in *Revista de Sociología* 21 UNAULA, Medellín, Julio de 1998.

también por estos lados se registran. Los vestigios de esos brutales cambios, la piedad que parece prevalecer en las ruinas solo el arte ha sabido conservarlas, en tanto que las tecnologías deben asumir los costos que demandan los avances del dispositivo urbano. Mas si como se puede deducir del Prefacio de Duby, el campesinado es una minoría casi extinta o exhibida como folclor por agencias culturales que contratan un simulador, las ciudades europeas se vuelven inhabitables a no ser como museos, tornan sus ojos de nuevo hacia los campos que habían abandonado para concentrar la población en las ciudades, y ahora pequeñas hordas privilegiadas retornan por lapsos de tiempo a recuperar cierto equilibrio perdido. Estos ritmos pendulares o de otros tipos han sido descritos por Leroi-Gourhan y se pueden rastrear de similar manera en el texto de Duby. Mas si lo que atañe a América es lo urbano, en nuestras ciudades por el contrario percibimos no "restos" de fuertes tradiciones campesinas y agrarias, sino la plena pervivencia de este mundo insertado en lo urbano. No sólo tenemos evidencias materiales de la imbricación del mundo rural en el urbano, sino además la expansión mutua e interpenetración de ambos universos culturales, aunque es necesario reconocer que el mundo campesino está siendo borrado por y desterritorializado en los dispositivos urbanos. Pese a ello, bajo los viaductos del Metro en Medellín, aún se alcanzan a ver expendios de legumbres y hortalizas,

pp. 7-26.

cultivadas tal vez en las laderas de la ciudad, al lado de baratijas de Hong Kong y artesanías del Ecuador. Conviven fragmentariamente, yuxtapuestos, el símbolo de modernidad de la ciudad, su tecnología de punta, con el gesto aún no desmaterializador ni analógico de una sensibilidad remota¹³. Nuevas sensibilidades van borrando los gestos arcaicos de algunas culturas, el privilegio de unas cadenas operatorias y de algunos sentidos sobre otros implican el cese de otras sensibilidades, de nuevas estesias. Algunas de nuestras literaturas han captado la irrupción de estas formas, han señalado igualmente su desaparición y el cruce con otras sensibilidades. Han dotado en sus obras a las ciudades, de unas imágenes que les atañen y en ese mismo trazo, unas imágenes de hombres que las habitan y las dibujan. Escribir la ciudad y en la ciudad ha sido un privilegio de desengaño: México o la revolución traicionada, la Habana o la libertad soñada, Buenos Aires o la percepción del devenir, Lima o el claustro. El hombre, la ciudad como imagen de su universo y ella como imagen del mismo, constituyen varios planos mínimos en el urbano literario que vamos a presentar, a seguir en un recorrido; no dejarán de cruzarse. En más de un momento, el universo entero pasa por un punto nodal donde todo él parece contenerse. El Aleph, aparece en un sótano de Buenos Aires y quien desciende, desciende en el tiempo como en los santuarios griegos se hundían los suplicantes destinándose a la revelación, a la pérdida de su unicidad

13 Beatriz Sarlo. *Instantáneas*. Barcelona. Ed. Ariel. 1996.

corporal. La primera muerte de Ixca Cienfuegos, el mar lo sepulta en una marejada caótica disponiéndolo a la metamorfosis. El caos amenaza por doquier y todas sus figuras intermedias componen un paisaje sin bordeaduras, sin singladuras. Sin embargo es con ese caos, con ese vacío como se han compuesto las formas que se saturan en la ciudad. Y son esas obras literarias quienes han vuelto sensibles esas fuerzas casi imperceptibles que fueron cambiando nuestros entornos y de paso nos obligaron a percibirlo con una nueva mirada. Con esa nueva mirada han logrado hacer pensable el ente urbano, el ojo sensible que se posa y recorre los espacios a la vez que describe lo que ve, pliega sobre el espacio blanco del papel su reflexión. El espacio urbano logra su doble en la escritura que levanta una cartografía desdoblándose cada vez más.

Flujos que recorren los espacios citadinos y la constitución de nuevos espacios con sus propios relatos, sus trazados que se superponen a viejos trazados y adoptan nuevas relaciones y funcionamientos. Podría argumentarse como indicio de que ella habla por las expansiones estéticas de lo citadino, el hecho de que algunas críticas hayan pretendido "domesticar" lo que hay de novedoso en la obra y restrinjan el campo de su interpretación a modelos que dejan escapar, o dejan de lado por parecerles insignificantes, ritmos y gestos que anuncian valores que han de cambiar el rostro de la ciudad y por ello mismo el relato que pretende

dar cuenta de esos cambios. La búsqueda de nuevos lenguajes y formas de decir lo novedoso, de deshacerse de percepciones restringidas y acotadas en algunas tradiciones literarias, es percibida como lucha de imaginarios que indagan por las condiciones de libertad de una sociedad que se sueña en sus mitos. La libertad imaginaria, tal como nos lo enseña André Leroi-Gourhan, compromete al hombre por entero, y de su pensamiento no podemos inferir que sea iluso luchar por ese imaginario; más importante podría ser disipar la ilusión de presentar la libertad como una figura omnipotente de la espontaneidad al abrigo de románticos irracionalismos, aterrados con los monstruos que producen los excesos racionalistas, y que propondrían como salida el confiado retorno a la imagen de un deseo puramente irracional que sería -en términos spinozistas- tan sólo uno de los géneros de conocimiento, más no el que pueda dar cuenta de los demás por él propuestos. Cabe citar en extenso para este problema aludido aquí, a Claude Lévi-Strauss, quien en *La mirada distante*¹⁴ indicaba por qué es tan tentador claudicar a la racionalidad:

...toda libertad se ejerce para eludir o superar una sujeción, y toda sujeción presenta fisuras o puntos de menor resistencia que están ahí como invitaciones para superarla; nada sin duda, puede disipar mejor la ilusión contemporánea de que la libertad no tolera obstáculos y de que la educación, la vida en sociedad, el arte, para alcanzar su pleno desarrollo, requieren un acto de fé en la omnipotencia de la espontaneidad; ilusión que no es, desde luego, la causa de la crisis por la que hoy

14 Claude Lévi-Strauss. *La mirada distante*. Barcelona. Ed. Argos Vergara. 1984. p. 16.

atraviesa Occidente, pero sí uno de sus aspectos más significativos.

El acontecimiento *libro*, aún no se produce en nuestras urbes latinoamericanas, la querrela de los antiguos y los modernos que en otros lugares ha pasado por el imaginario de los libros y ha saltado a lo público, en la región de lo político, en nuestras geografías no ha cesado de aparecer como un episodio vergonzante de nuestras historias que a veces sería preciso olvidar, ocultar o denegar. Ese acontecimiento que para Occidente parece ser fundador de su cultura, o si se quiere, perpetua repetición de un comienzo que niega un origen apostando por un recomienzo indefinido, abriendo sin cesar el horizonte de una "modernidad" que se despliega al infinito para su interpretación, en nuestra proximidad ha esbozado caminos y perfiles que nada parecen tener que ver con el gesto de Cervantes que auguraba la alborada de un nuevo Occidente contra el vetusto tiempo de los libros. Este gesto inaugural, llevado sin cesar a la más absoluta banalización (y con ello no queremos expresar ningún juicio de valor) es quien ha garantizado el paso de un rito casi sagrado a la pura inmanencia y multiseccularización del saber: un hombre llegado a su plena madurez sale a las calles a confrontar la vida con los libros y estos con la vida y ella de nuevo le lleva a los libros. Occidente desde muy temprano no ha dejado de instaurar con ese gesto y en las obras que más pondera, la duda sobre su pasado y sus realizaciones efectivas y la ilusión que tejería con el porvenir que augura en este gesto

casi insensato: un hombre toma un tren una mañana y para ahogar el "tiempo muerto" va a leer lo que cambiará su vida, sabiendo él mismo que ese día preciso, una modificación se ha introducido casi subrepticamente en ella y cuando el viaje termine estará ad portas del libro que ha hecho visible la modificación que él padece. Contado en otros sentidos, el relato de Butor¹⁵, nos presenta un hombre "cualquiera" que a punto de viajar hacia otra ciudad, asume un trayecto en el que va a variar su vida, el viaje lo constituye el relato y sobre él se asentará la modificación; sobre los rieles de su reciente pasado y lo que a continuación parece anunciarse se va desbordando y se va bordeando *La modificación*. Ese rodeo de los dobles o esos dobleces del texto que Cervantes señalaba como nuestro horizonte, ha poblado el espacio de Occidente hasta su repetición indefinida. Y sin embargo para una cultura que ha hecho del libro su cifra, su algoritmo si se quiere, comparada a estas regiones donde aún se le espera, nuestra existencia tiene algo de anómalo y de perverso. La infinita recusación sobre la que Occidente parece apoyarse, suspendiendo sin cesar la necesidad o no del libro para afincar en territorios cada vez más lábiles su existencia, desarrolla paradójicamente su vitalidad. Es el gesto del individuo cualquiera que Occidente ha representado sin cesar desde sus alboradas, (Ulises y Epiménides, Heráclito y Sócrates, etc...) el individuo que sale a las calles de su ciudad para gritar que las verdades no están en los libros

15 Michel Butor. *La modificación*. Barcelona. Ed. Seix-

pero es el único lugar en donde podrían buscarse y el único espacio donde simbolizar la vida en una acepción sin restricciones. El espacio de la libertad parece pertenecerle nada más que a ese mundo imaginario y es por allí donde se cuelan todas las expansiones de la sensibilidad, es decir todas las expansiones estéticas, toda las virtualidades que anuncian el futuro imaginado, el porvenir que se anuncia, el libro que vendrá. Sin embargo, lo nuestro es una anomalía salvaje.

Pero si el acontecimiento libro o el libro como acontecimiento aún no se produce, tal como lo entendemos acá ¿qué toma su lugar? En primer lugar, no el paso de una supuesta barbarie a la imaginación. En cambio es posible rastrear una inefable vergüenza, un sentimiento compuesto, tan próximo al de Primo Lévi¹⁶ dibujando cómo se borran todas las trazas de humanidad en los rostros de los hombres: América Latina parece un pozo concentracionario, una espiral calamitosamente lustrosa para los sujetados a su topos y una vitrina para los paseantes a los que la ofrecen quienes fácilmente migran a fuerza de vender ese topos. El libro para nuestros escritores americanos, siempre se ha ofrecido como la doble tentación que se impone según M. Robert¹⁷: dar inicio al relato de nuestros orígenes o declarar nuestra

Barral. 1999.

16 *Los hundidos y los salvados*. Muchnik Ed. 1988 citado por Deleuze-Guattari en *¿Qué es la filosofía?* Barcelona. Anagrama. 1993. p. 108.

bastardía. Esta doble vertiente no concilia lo irreductible, mantienen vivas esas máximas tensiones que denuncian como falso todo origen y como infranqueable toda comunidad entre mestizos. Pero hay quienes han descubierto precisamente en el mestizaje toda operación de aprendizaje y de conocimiento y son ellos quienes seguramente con mayor eficacia han probado el funcionamiento de nuestros símbolos haciendo de estos mismos principio de inteligibilidad, regulación y ritmo tal como lo entreveíamos en la cita de Leroi-Gourhan. Pero no es posible olvidar que detrás de la vitrina en la que se ofrece el solaz para el extranjero, se esconde a veces la cámara de horror para el nativo. Y es a este nativo el que el artista ha intentado capturar no necesariamente para devolverle su libertad (si es que la tuvo) sino para decirle a qué ritmo respiraba en su ciudad.

En suma: Hacer sensible la imposible comunidad ha sido tarea que hemos encontrado como caso privilegiado en *La región mas transparente*, donde el paseo esquizo de Ixca Cienfuegos, hace visible por sus trayectos esa historia de México, de su ciudad, puesta a prueba de la cuestión primera que Serres anunciaba: "hallar el espacio único o el conjunto de los operadores mediante los cuales estas variedades, de impracticable e inconcebible aproximación, se vinculen".

Podemos atribuir a lo urbano unos modos de conexión y

17 Marthe Robert. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid. Taurus. 1973.

recorrido que lo hacen específico: lo urbano literario. Para realizar ese trayecto proponemos un mapa con unas coordenadas simples; suponemos la existencia de una máquina realizando emisiones y cortes de flujos que se conectan en y por el paseo de Íxca, estos cortes son considerados como grandes bloques monádicos que se yuxtaponen a mundos contiguos o anejos, estos mundos en perpetua fuga dialogizaban los espacios ciudadanos, ritmaban sus territorios y lo humanizaban con sus tiempos. El contraste entre las dos novelas permitiría hacer más agudo el funcionamiento de dos dispositivos que explicitan la ciudad como la emergencia de nuevas sensibilidades y la desaparición de otras. Y permitiría en todo caso, hacer tangible la precariedad de toda existencia y la ilusión de su eternidad.

Las siguientes son algunas problematizaciones que tendremos en cuenta: 1) la búsqueda de modelos maquínicos en la escritura y las hilaturas que se tejen, 2) el señalamiento y la producción de segmentarizaciones, 3) la fiesta y la carnavalización, 4) la posibilidad de una confrontación al corpus de signos que es *Los años con Laura Díaz*, donde algunas hipótesis que se argumentan en nuestro rastreo parecerían tener su confirmación en esta mirada retroactiva sobre esta producción literaria que es *La Región más transparente*.

PRIMERA PARTE: LA REGION MAS TRANSPARENTE

1.1 La búsqueda de modelos maguánicos en la escritura y las hilaturas que se tejen.

CORRUPCION Es el momento desesperado en que se descubre que ese imperio que nos había parecido la suma de todas las maravillas es una destrucción sin fin ni forma, que su corrupción está demasiado gangrenada para que nuestro cetro pueda ponerle remedio, que el triunfo sobre soberanos enemigos nos ha hecho herederos de su larga ruina.

La máquina que cruje en todo el espacio de la novela lo constituye el paseo esquizo de Ixca Cienfuegos; entre otras cosas, esta es la hipótesis de lectura de este trabajo. Contra una estética restringida a la construcción de un sujeto trascendental instalado en una sola noción de espacio, una estética en su sentido más ampliado, consideraría no solo el quiebre del orden temporal y sucesivo, sino la proliferación de espacios que habitan los hombres con sus prácticas y sus lenguajes. Es por ello que si se quisiera caracterizar los relatos que fluyen por estos tiempos, sea necesario servirse de un programa elemental de topología que dé cuenta de sus nociones implícitas, de las construcciones inmanentes a ellos; conceptos tales como flujo, umbral, límite, que hacen sensible además de los fenómenos de movilidad e inestabilidad, de cambio y mutación, de catástrofe y desecho; el repudio a la inefabilidad del arte mismo. No existiría una inextricable masa de relatos donde predominaría la mezcla, como más bien un *ars combinatoria*, un álgebra de relaciones, proliferación

de series y estructuras. Michel Serres ha levantado esa cartografía y esa topología necesarias a nuestra hipótesis. En el seminario "La identidad" dirigido por Lévi-Strauss, Serres hace su ponencia con el texto "*Discurso y recorrido*", allí nos dice:

precisamente en el segundo Hermes había trazado el programa de una estética, en el sentido amplio del término, que intentaría tener en cuenta estas proliferaciones múltiples de espacios. Mi cuerpo, nada puedo contra ello, no está inserto en una variedad única y específica. Trabaja en el espacio euclídeo, pero allí sólo trabaja. Ve en un espacio proyectivo, toca, acaricia y manipula en una variedad topológica, sufre otra, oye y comunica en una tercera. (...) Por lo tanto, mi cuerpo no está inmerso en un espacio único, sino en la difícil intersección de esta numerosa familia, en el conjunto de las conexiones y transmisiones a practicar entre estas variedades. Esto no está dado, o como suele decirse, no está allí desde siempre. Esta intersección, estas conexiones siempre han de ser construidas. (...) Mi cuerpo habita, una vez más, tantos espacios como ha conformado la sociedad, el grupo o la colectividad. (...) Los espacios del lenguaje, de la fábrica, de la familia, del partido político, etc. Por consiguiente, está inmerso ya no en un espacio, sino en la intersección o en las conexiones de esta multiplicidad¹⁸

Como se recordará, Serres sostendrá más adelante que lo que tienen en común todas las culturas es la operación de ligar, de hacer conexiones y lo que las diferenciará sería la manera como construyen ese nudo o nudos de conexiones, dirá: "Esta construcción, estoy seguro, es su historia misma". Sirviéndose de la serie de relatos sobre Edipo, serie decisiva para la cultura Occidental (pero también Ulises),

18 in Claude Lévi-Strauss (ed) *La identidad*. Madrid: Ed. Petrel, 1981. p. 28.

Serres puede aseverar con la elegancia del teorema:

El viaje de Ulises, como el de Edipo, es *parcours* [recorrido]. Y es un *discours* [discurso]. No el discurso de un recorrido, sino radicalmente, el recorrido de un discurso¹⁹.

Observará precisamente aquellos conceptos a los que Deleuze y Guattari piden prestar atención y construir un saber nómade. Saber que posiblemente haría inteligible la multiplicidad de mundos habitables. O para decirlo en palabras de Omar Calabrese²⁰, "la percepción tradicional - estática- ya no basta... (sería necesaria) una estética del caos..." que se adecuaría a un requerimiento de la dispersión tal como lo señalara W. Benjamin a propósito de los paseos del flâneur y sus recorridos: "Baudelaire gustaba de ensamblar sus tesis en el contexto extremosamente, diríamos que en una *iluminación barroca*"²¹, haciendo acotaciones del espacio citadino y la emergencia de nuevas sensibilidades y nuevos sensorios. Michel Serres también se ha ocupado de esas andanzas:

Abrir el camino o la vía, la pista, el sendero, entre este caos desarticulado, esa nebulosa desgarrada, (...) hallar al Tejedor, el Tejedor proto-obrero del espacio, prosopopeya de la topología y de los nudos, el Tejedor que se esfuerza por volver a coser localmente dos mundos

19 *Ibid.* p. 33.

20 Omar Calabrese. *La era neo-barroca*. Madrid. Ed. Cátedra. 1987. pp.146-156.

21 Walter Benjamin. *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972. p. 93.

separados²².

Esa tarea es la que encarna Ixca en *La región más transparente*, su nomadismo no solo lo vuelve ubicuo, sino que permite pasar de los espacios lisos a los estriados, sino véase la queja de quienes reclaman para él una identidad. Siguiéndole sus pasos vemos cómo se despliegan los espacios de la ciudad. Su recorrido que pareciera críptico o laberíntico, hace perceptible las mutaciones, las fisuras, las transformaciones de la ciudad. O en palabras de Calabrese²³:

El más moderno y "estético" de los laberintos y de los nudos no es aquél en el cual prevalece el placer de la solución, sino aquél en el cual domina el gusto del extravío y el misterio del enigma. (...) El que, más que nada, preside el nudo y el laberinto moderno es el claro placer de perderse y de vagabundear renunciando, si ello fuera posible, a aquél último principio de conexión que es la clave de la solución del enigma.

Una lectura, o una experiencia de lectura rizomática es la que se nos propone al adentrarnos por *La región más transparente*. Y aquí cabría hacer un ejercicio de los conceptos o figuras propias de una estética neobarroca tal como Calabrese la presenta; desde el título mismo de la novela de Fuentes en la que la metáfora de la visión pareciera augurarnos el develamiento de lo que ocurre en la ciudad. Pero llegados hasta los últimos pasos de Ixca, el "desorden y el caos" irrumpen, los "nudos y laberintos"

22 Michel Serres. *Op. cit.* p. 37.

23 *Ibid.*

parecen más inextricables, la región más transparente amenaza por su claridad con enceguecer al lector y no permitirle "ver" lo que se nos presenta, lo que se "repite", lo que fluctúa. Y esto en nada riñe con lo que leemos en Calabrese: "El universo, tanto el físico como el humano, no es un múltiplo reducible a la unidad. El universo es un múltiplo fragmentario, en el que muchos modelos se confrontan y compiten entre ellos". Ixca Cienfuegos realiza el papel de intercambiador, de conector, de puente, de perceptor de los flujos que pasan por la ciudad, es la máquina literaria que permite hacer sensible esos cruces, valorarlos, describirlos y realizar simultáneamente tanto su explicación como su descripción. Allí podemos reconocer sus logros, en la belleza de sus ruinas.

Isaac Joseph hace notar no solamente que la noción de red y el análisis de redes,

se vale frecuentemente de la noción del intermediario sino que él mismo cumple una función de intermediario entre el enfoque dramático de las situaciones y la exploración de un territorio o de una región de significaciones. De manera que partiendo de este análisis uno podrá abordar los fenómenos vinculados con la *producción de los papeles sociales* y con la lógica de la interpretación (espacios de intermediación, análisis de carreras etc...)24.

Esta noción es válida para describir precisa y puntualmente el recorrido de Ixca en el sentido de que nos ofrece la

24 Isaac Joseph. *El transeunte y el espacio urbano*. Buenos Aires. Gedisa. 1988. pp. 131-132.

posibilidad de comprender lo que nos presenta; luego de mencionar algunos empleos de la noción de red y llamando entre otros a Serres, Isaac Joseph describe la red en función polémica como "una máquina bélica contra el estructuralismo y el pensamiento de los sistemas, contra la dialéctica y la lógica de la contradicción, contra el funcionalismo y sus dos versiones del socius: de consenso o de conflicto"²⁵. Para el caso de Ixca, no se trataría de restituir todos los fenómenos de bilingüismo presentes en su recorrido, sino de mantener vivas las tensiones que producen las diversas lenguas y prácticas, el papel de Ixca en *La región más transparente* es levantar ese "diagrama lo más irregular posible".

En el comienzo de la novela lo que se nos ofrece es un juicio de dios, un descenso a los estratos de México vía Ixca quien cantará esa gesta de demolición:

Dañarme, a mí siempre más que a los otros: ¡oh derrota mía, mi derrota que a nadie sabría comunicar, que me coloca de cara frente a los dioses que no me dispensaron su piedad, que me exigieron apurarla hasta el fin para saber de mí y de mis semejantes! ¡Oh faz de mi derrota, faz inaguantable de oro sangrante y tierra seca, faz de música rajada y colores turbios!

En esta obertura que anuncia la diversidad de estratos por los que se toma la ciudad, hay una orden de doble atolladero, "oclusiones" que instan a Ixca a describir su

25 *Op. cit.* p. 132.

"Vocación de libertad que se escapa en la red de encrucijadas sin vértebra", sin olvidar la incomunicabilidad de ese dolor que le hace hablar y no es otra cosa que la constatación del esfuerzo en el que "Por más que uno se esfuerce en decir lo que ve, lo que se ve no coincide nunca con lo que se dice"²⁶. La tierra misma de México clama para que sea contada su historia y es en relación con ella como se efectúa su propia escritura, haciendo sensible las dos fuerzas que la atraviezan: intensidades libres y flujos nómadas, partículas locas o transitorias, existencias de corta duración, materias informes y materias que lentamente se estratificaban, se estabilizaban precariamente. México sobre una laguna y con actividad sísmica perceptible labra con todas sus fuerzas, su rostro, su faz. Esta región de la máquina abstracta o mecanosfera, es sobre la que se moverá Ixca: se insertará entre sus flujos y hará perceptibles las fuerzas que los movilizan. Como cuerpo proteico quien aún no es ola marina, ni tampoco arrecife, ni serpiente oceánica, ni águila reptadora, ni jaguar de jade, ni espino de nopal, ni arena de desierto... todas y ninguna, sólo guardián de las metamorfosis, "apariencia y velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza"²⁷. Esta experiencia del nomadeo de Ixca, paseando por todos los laberintos de la ciudad,

26 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia. Pre-textos, 1997. p.72.

27 Eugenio Trias. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Ariel

constituyendo su mismo caminar un laberinto donde se hacen audibles las mil voces que la pueblan y en la cual la forma adoptada por la novela entera pareciera molestar y perturbar por todos sus quiebres, sus cruces sin continuidad aparente, sus interferencias sin cesar que hace visible el zócalo roto del discurso, hablas plurales y fragmentarias imbricándose sin descanso en una expansión, derramándose sin bordes, creciendo como un cristal, de membranas fluídas que pintan una rheología de luz y sonido en perpetua mutación. Todos los estratos hacia los que tiende sus pasos Ixca, se despliegan sin cesar como losas magmáticas, acogedoras como acuciantes del relevo; porque se tiene una pregunta sencilla en medio del estruendo que implica el estallido de la ciudad. Si la ciudad no conoce centro alguno, si ella está en perpetuo cambio, en continua fragmentación, ¿qué lenguajes o hablas darle a todas esas existencias que deambulan por sus calles, que viven la ciudad y la crean? La visión como primer sentido ha quedado obnubilada por la velocidad en la que se suceden los acontecimientos, la transparencia de la región no ha hecho más que enceguecernos, pues aunque alcanzáramos a captar lo que ocurre a nuestro alrededor, sólo alcanzamos a captar el límite mismo de nuestra percepción, el punto de ceguera que es relevado por otro sentido que no duerme y que se constituye en mejor modelo para transcribir esas hablas que crean la ciudad. El oído repleto de acúfenos lleva a

1992. p. 74.

tensiones insoportables el cuerpo que se vuelve grafo. En comparación entre lo que Ixca habla y lo que él alcanza a escuchar, a oír, ¿cuánto espacio ocupan las respectivas palabras? Su atención y su gravedad, su silencio de libertad aquiescente sólo es la constatación de los quiebres por donde se deslizan los silencios de los otros que también nos los hace oír, nos hace oír lo que otros se callan, nos hace escuchar un umbral. Es un decir significativo aun cuando se produzca en el silencio. Contrariamente a los poderosos que parlotean sin cesar, Ixca como Laura tienen necesidad de escuchar, de oír la ciudad con todos sus cortes, sus interrupciones, sus fracturas, sus dislocaciones, que permiten, que posibilitan el devenir. Ambos observan una discontinuidad esencial en lo existente. Ellos quieren preservar con sus silencios esa discontinuidad que permite un verdadero diálogo, no el diálogo verdadero a la manera platónica en la que un charlatan inspirado termina monologando siempre, aun cuando diga y dé a pensar, sino la exigencia de la discontinuidad que nutre todo pensamiento. Ambos observan esas interrupciones necesarias para oírse y entenderse, oírse para hablar. Oír la ciudad de mil hablas. Y sin embargo también da a oír la furia de la ciudad, el ruido de fondo que la ha creado, el caos que organiza. Llegados a este punto, una estética restringida sería entonces la que encontraría juicios para descalificar la eficacia simbólica de las dos obras que nos ocupan. Por el contrario ellas exigen una lectura que opere por maximales,

por síntesis conectivas y síntesis pasivas. Que encuentre en ese estallido y derroche, el mismo placer sin finalidad que se otorga para sí Ixca Cienfuegos en su vagabundeo. El no comienza sus travesías a la búsqueda de una verdad o de un inefable, su pretensión mínima es "tocar", hacer sensible lo que desaparece ante nuestros ojos pues no existe nada que pueda garantizar su permanencia, su duración, su inmutabilidad; su pretensión es hacer sensible lo que no permanece. Como en Laura Díaz la pretensión es también "tocar" el recuerdo. Pasar del registro de lo óptico a lo táctil planteando el problema de la memoria. Nuestra memoria como construcción de redes. La eficacia de quien se pierde en las redes es señalada por la pluralidad de mundos que se permite habitar. La experiencia de Ixca y de Laura, es bordéar toda frontera e internarse en un paisaje que no les era familiar y en cuyo recorrido logran comunicar esos mundos en los que se internan; esa es su eficacia simbólica, han sido arrastrados y nos arrastran a parajes que amenazan con significar caos o silencio, pero se ha dado una lucha noble en *escribir lo parcial para contestar a lo incompleto*. La belleza habita mundos a los que no se sospechaba se podía llegar; lo que ambos personajes nos muestran es que mientras más mundos habitemos, mientras más espacios pobleemos y llenemos de significación, la vida no tendría que sentirse amenazada por la infinitud, éste es un dato ya descontado, sino por la incompletitud. Una vida incapaz de transitar los posibles, como quien deambula sin sentido por la ciudad,

es una vida anestesiada en un mundo restringido a la finalidad de la técnica, del trabajo y de la historia. La fidelidad a una sola visión del mundo, nos expone ad portas de pequeños fascismos. Al respecto cabe recordar a Carlos Fuentes:

En épocas de desplazamiento mucho más difíciles que la nuestra, los peregrinos de Compostela o Canterbury, los cruzados o los monjes intelectuales viajaron, comparativamente, más que nosotros en nuestros jets y BMWs. Uno de ellos, el monje Hugo de Saint Victor, dijo más o menos lo siguiente: el hombre que se siente perfectamente a gusto en su tierra no es sino un tierno principiante. El que se siente cómodo en todas partes ya es mejor. Pero sólo es perfecto quien se siente un extraño en todos los lugares que visita²⁸.

Esta posible paradoja, no nos desanima del viaje, por el contrario confirma lo que significa la experiencia: reunir en un vocablo el ponerse por fuera de, sea por gusto al extravío o expulsión y el trayecto que convoca y acoge al viajero mudable en ese periplo. Experimentar es realizar un periplo, expulsados o colocados en un afuera aterrador tal vez. Aterrador en el sentido de antes de toda tierra segura, a-tópos y an-árquico. Para Fuentes, quien piensa que los valores nacen de la contingencia y de la mancha, del salto a tierra incognita, de lo vulgar y para nada consagrado por los poderes públicos, la belleza está seguramente no en el arte sino en lo deseable y lo deseable

28 "Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio". Entrevista a Carlos Fuentes por María Victoria Reyzábal. in *CARLOS FUENTES Premio de literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1987*. Madrid. Anthropos, 1988. p. 86.

es lo prohibido. Como Sarduy²⁹, piensa que la más reciente transgresión con la cual aún no dejamos de ensanchar, de expandir nuestras libertades, radica en el ejercicio de no sucumbir al silencio, es decir, intentar pensar lo impensable. Con ello el creador no cede ante el presente sino que despierta el porvenir y ello siempre dará la impresión de que se escribe una marranada, una cochinada, porque no satisface en principio ningún gusto (criterio estrechísimo por lo demás) porque si el escritor habla de todos los detritus de su sociedad, él mismo es un *hors-la-loi*, bajo cualquier régimen y visto como un desecho más junto a las porquerías que produce, no es por eso extraño que para hacerlo presentable en sociedad, para que comience a ser visible y natural en su sociedad, sea primero necesario purgarle, depurarlo, darle un baño aséptico para que las buenas conciencias puedan digerirlo sin riesgo de indigestar. Cómo no recordar a Artaud quien pensaba que eso era precisamente toda suerte de escritura, o a Kafka quien pensaba que era el salario estercolado de y para los demonios. Milena y la vidente, tan castas y puras, tan religiosas ellas, ¿cómo podrían entenderlo? Bien pueden quedarse con una simpóna eutonia. "Para unos la prisión y la muerte, para otros las transhumancias del verbo" diría Char; para unos las morales y las éticas, déjenme a mí las estéticas.

29 Severo Sarduy. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 1987. p. 238: las tres transgresiones.

Preguntado sobre la ciudad de México como una de sus obsesiones, Fuentes no nos hace dudar:

"¿Quedan cosas por decir de la ciudad? - Claro, puesto que es una ciudad imaginaria. [...] La ciudad de México es mi ciudad imaginaria, la muralla medieval que ciñe mi expansionismo barroco, renacentista. *La Celestina* es mi gran modelo urbano: todo se mueve, pero todo termina en la muerte. Claro, la ciudad de México real ofrece el espectáculo inverso: se expande como un cáncer y sus artistas quisieran darle cintura, forma, esbeltez. Yo prefiero, admitiendo la necesidad real de luchar contra la contaminación, etc., mantener esta tensión que a veces desconcierta. Pero a mí lo que me desconcierta es que, en mi vida solamente, la ciudad de México haya crecido de medio millón a diecinueve millones de habitantes. En ese fenómeno caben todas las imaginaciones. Estoy seguro de que la ciudad de Moctezuma vive latente, en conflicto y confusión perpetuas, con las ciudades de Virrey Mendoza, de la Emperatriz Carlota, de Porfirio Díaz, de Uruchurtu y del terremoto del año 85. ¿A quién, ciudadano o escritor, puede pedírsele una sola versión, ortodoxa, de este espectro urbano?³⁰

En *La región más transparente*, el cuerpo de Federico Robles, "una máquina motriz" que por abril de 1915, está atravesada por un deseo imbricado, pringado en la revolución; alumbra con esa incandescencia un producto abortado: la ciudad. Recambio de manos de un paisaje que se vuelve urbano. Asume tres soberanías: el guerrero, el legislador y el banquero. Tres flujos suficientes para hacer pasar por sus manos las metamorfosis de la ciudad. Intermediario en sus últimas

30 "Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio" *Op. cit.* p.95.

máscaras, Robles expande su maquinaria para hacer de la ciudad el marco donde sus cartas serán jugadas. El fuego como símbolo de masa y de cambio, será su última actuación antes de volver con Hortensia quien le esperaba inválida, anclada desde hacía tiempo en ese instante que se realiza con su llegada. Sin embargo es Ixca Cienfuegos el guardián de las metamorfosis de la ciudad, él es su hijo; no tiene por madre más que a ella: la región más transparente del aire. Lugar de la utopía, guardián de ella como Teódula Moctezuma quienes anuncian otros estallidos más de la ciudad, otros derrames. Su "eterno salto hacia mañana" imbricado de todas las pieles, arlequín de todos los rostros, mestizo sin fatiga con "vocación de libertad que se escapa en la red de encrucijadas", atiborrado de mil figuras y mil miradas, con los ojos de millares de Argos que han despedazado sus miradas, de enfebrecidas fieras y flores que reptan o vuelan sobre la ciudad, de detritos que abonan el futuro, de perros reventados en el sol de la mañana que las aves rapacez se llevan sus entrañas para libarlas a los rayos del sol, vaho del futuro y hedor del pasado. México flor de cristal y mineral, nopal ardiente, "ciudad reflexión de la furia", de carne y piedra, de vegetal y ámbar,

Aquí vivimos, en las calles se cruzan nuestros olores, de sudor y pachulí, de ladrillo nuevo y gas subterráneo, nuestras carnes ociosas y tensas, jamás nuestras miradas", cada quien separado en la separación absoluta de la muerte, "desgarrados juntos, creados juntos, sólo morimos para nosotros,

aislados³¹

nuevo sueño que se repetirá en Fuentes en otros lugares y en *La región más transparente*, se efectuará candorosamente; un grupo de revolucionarios será ajusticiado y antes del fusilamiento, el jefe de los alzados pide que se tomen de las manos para pasar juntos en medio del grito de consigna, al sueño final: "A ver si algún día mis dedos tocan los tuyos". Ixca toma cuerpo en la ciudad, su cuerpo mestizo deambula por todos sus rincones, es tanto su geografía como el recorrido, es su propio mapa y su cuerpo tiene la extensión de la ciudad, es un organismo en perpetuo derrame, seguir sus pasos es hacer la rheología de la ciudad. Ella, la ciudad deviene organismo, mudable y mutante; Gladys García que habita esta "meseta de joyas fúnebres", nos recuerda a Teresa Raquin de Zola, ve crecer la ciudad, "extendiéndose cada vez más como una tifa irrespetuosa", ruletera que no conoce el día y quien Ixca al final de la novela para completar el ciclo de eternas mudanzas quisiera tocar los dedos, solo para decirle: "Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire." Donde todo se junta y se desvanece como aire. Una máscara, pese a ser un estado final, en el caso de las máscaras Acamapichtili, recubre zonas indiscernibles o de perpetuos cambios; no sólo la constatación del paso de lo agrario y rural al entorno citadino, sino de lo sólido al puro

31 Carlos Fuentes. *La región más transparente*. México: F.C. E., 1989. p. 20.

espectro electromagnético como simulacro ulterior de la ciudad. Cualquiera sea el sentido en el que se monten o desmonten las máscaras, habrá una repitiendo el gesto de simulación y disimulo.

Advertimos una peculiar manera del tratamiento del tiempo en esta novela de Fuentes, nos hallamos en 1951 cuando escuchamos a Gladys García y habremos de retroceder en el tiempo hasta 1907, un cuadro tramado en paralelo entre acontecimientos históricos y acontecimientos novelados, nos prepara en la inmersión en el tiempo. Se gestan las condiciones políticas que van a producir, viniendo del norte como del sur, los movimientos rebeldes junto a grandes migraciones humanas. Estos cruces de lo real y lo imaginario van a permitir a Gervasio Pola actuar en la huelga de los obreros textiles de Río Blanco y encontrarse más tarde combatiendo en las filas de Madero en 1910. Más tarde capturado en la dictadura de Huerta, logra escaparse y continuará luchando en las filas Zapatistas, el nacimiento de Federico Robles ya ha tenido lugar en una hacienda de los Ovando y para 1914 la campaña revolucionaria lo toma en sus huestes y al parecer toma partido por la facción burguesa de la Revolución que era representada en Carranza, Obregón, Calles, De la Huerta. La puesta en escena de los valores dominantes dictados por la burguesía que se apropia de las fuerzas revolucionarias, comienza a representarse en *El*

lugar del ombligo de la luna, las gestas épicas han quedado atrás como un mal recuerdo para muchos de esta gente bien que ignora en qué momento ocurrió la traición. Testigos vivos, nos lo deja ver Fuentes, son Federico Robles, quien del lado de la facción burguesa de la Revolución, estudiará leyes las que en el momento de las reformas agrarias usará en su provecho en las ventas de tierras a compañías extranjeras o bien especulando en los casinos y en bienes y raíces. En la facción popular Librado Ibarra también se hará abogado como Robles y cuando este último es presentado a Ixca Cienfuegos, tenemos la percepción de estar viendo dos gemelos rivales. Más que en ningún otro lugar quedan claros las prácticas empleadas por Federico Robles para hacer de los flujos de dinero ganados en los predios rurales, flujos que se inviertan en el desarrollo de la ciudad. Cuando el Presidente Cárdenas en 1934 impulsa una nueva reforma agraria de la que Robles no podrá sacar partido esta vez, sus cartas están ya bien jugadas, el capital que ha amasado en propiedades sólo le resta desmaterializarlo aún más, hacerle jugar su última desterritorialización, volverlo capital financiero en forma de crédito y préstamos para el desarrollo de la ciudad de México. Y mientras, la ciudad había aumentado su población que migró del campo al que los gobiernos habían desatendido sucesivamente. Desde el punto de vista de Librado Ibarra la Revolución mexicana, se ha realizado para "*que hubiera fraccionamientos en la ciudad de*

México"³². Para Librado Ibarra estos fraccionamientos no son otra cosa que las fuerzas y tensiones que sostienen vivo el capital, distanciando los espacios políticos de los ciudadanos:

...hasta el obrero hoy tiene más defensas que el burócrata. ... La clase media está más amolada que el pueblo, porque tiene ilusiones, y más que ilusiones, tiene que mantener las apariencias. Vivimos en una sociedad de libre empresa, y las gentes que viven de eso se van para arriba, pero la clase media se queda donde está³³.

La otra cara de la moneda, la ofrece precisamente Federico Robles, en conversación con Ixca Cienfuegos:

Hemos creado, por primera vez en la historia de México, una clase media estable, con pequeños intereses económicos y personales, que son la mejor garantía contra las revueltas y el bochinche. Gentes que no quieren perder la chamba, el cochecito, el ajuar en abonos, por nada del mundo³⁴.

Robles como se lee en la perorata que mantendrá con Cienfuegos, justificará las castas que se establecen en México y su propia condición de *Bel Ami* criollo, subsume en su destino individual de arribista, la evolución de la "revolución" "deseada" por una sociedad y unas masas. De una manera ingenuamente perversa ha dicho que desde la revolución instaurada los actos proditorios no existen en México, cuando por definición la revolución mexicana no es otra cosa distinta a una perpetua traición. Por ello no es

32 Carlos Fuentes. *La región más transparente*. Madrid. Mondadori. 1990 p. 168.

33 *Op. cit.* pp. 168-169.

34 *Op. cit.* pp. 109.

extraño la farsa de la fiesta burguesa, parodia en la que los lenguajes despliegan valores que se ritman con el desfile de personajes en *El lugar del ombligo de la luna*: se trata en todo momento de seguir y rastrear los signos mundanos, signos presentados para interpretar y que son ya interpretación indefinida de otras tramas perdidas y sin embargo anejas al contexto del debate entre Robles e Ibarra. Estos signos mundanos no nos remiten tan sólo a la clase de quien los emite sino al sordo combate que libran sin esperanza de contacto e interlocución entre sus emisores. En el intermedio de estas preguntas, aseveraciones, enunciados, sin respuesta, ruge el más brutal y feroz campo de fuerzas, lucha que ni el silencio logra socavar, medida proporcional a su violencia soterrada e indesterrable. Es preciso constatar que en esta mundanidad nada pasa distinto de la emisión de esos signos que sólo indican, indican los cambios de decorados que se avecinan, los nuevos signos que usurparán los ya fatigados y cansados de este mundo altamente ritualizado y estereotipado. Cuando Junior hace el recuento de los participantes en la fiesta de Bobó, no sólo pretende hacer dos sumas imposibles: "el todo México", más la suma en partes que lo daría; poetas, filósofos, actrices, aristócratas, pintores, etc. sino que señala de paso que una generación ha corrido desde la época de su padre en la que "ser self-made man" era una lata y ahora sólo se trata de mensualidades que aseguren y certifiquen "los cambios de luz", es decir flujos de dinero

que den soporte a los no menos ilusorios simulacros de los signos emitidos por Los satélites, Los extranjeros y Los intelectuales. Imposibilidad de encontrarse más que en esta condición de simuladores donde pensamiento y acción han sido sustituidos por esta mímica estúpida, la podemos referenciar en el colmo del autoparodiarse del texto cuando el imitador de Hemingway, Paco Delquinto, dice: "Si alguien quisiera hablar sobre nosotros, tendría que calcarnos de otra parte; somos la calca de una calca, el fracaso de la mecanografía: la vigésima copia al carbón en blanco!³⁵.

¿Pero que fuerzas alimentan o ponen a funcionar estos gestos aparentemente sin consecuencias? Federico Robles, quien no podía faltar a la fiesta apelará a la imagen según la cual hay que vender ~~el~~ el país y la ciudad, aunque ella sólo sea una imagen para atraer sobre sí la ideología del progreso, la ilusión tecnológica:

sin ornato no se crea la impresión tangible de progreso, y sin esa impresión no hay inversiones extranjeras. ¿Qué es lo que retrata una revista americana de gran circulación? No retrata alcantarillas ni pavimentos ni focos de luz eléctrica: retrata grandes edificios, *carreteras escénicas*, hoteles, la fachada de un hospital aunque adentro no haya ni una cama. Algo con aire de elegancia y progreso, que se vea bonito en kodachrome, ¿a poco no? Y eso mismo es lo que ve el inversionista americano³⁶.

Parece ser que la imagen y el simulacro sería lo único que garantizaría a esta mundanidad el pertenecer al resto

35 *Op. cit.* p 51.

36 *Op. cit.* p. 54 subrayado nuestro.

del planeta, el estar incluidos en la historia y ponerse en escena, representarse y autoparodiarse al extremo de ir adelante de sus propios dobles y sombras, les augura el porvenir. No de otra manera se explica la relación que el mismo Robles sostiene con Norma, relación que es pura ceremonia, rictus de máscaras donde es imposible buscar algún "original":

Ahora buscaba (Robles) en el espejo las facciones reales de Norma: la cara que originalmente debió responder a la categoría de lo "monísimo", se había ido refinando, hasta corresponder, cada vez más a la máscara de todos los modelos de la estilización internacional... La máscara de Norma, insensiblemente, había sido moldeada por aquel rostro inventado o deseado por Federico. Todo el perfil de la mujer, supo Robles, era un producto de su pura voluntad. Ella sin saberlo, sólo se había amoldado a un deseo imaginario hasta plasmarlo sobre su efigie verdadera, perdida para siempre³⁷.

Una línea dialógica de inquietud les recorre a todos estos fantoches, ¿cómo hacer de este atigrado personaje que parece ser México una comunidad que pueda dialogar entre sí y dar su voz al mundo? Robles proponía una ciudad para vender y ser vendida hasta el infinito como lugar de paso, como hotel y garito, como balneario. Zamacona constata desde la filiación a "la madre patria" que por tratarse de una huella "excéntrica", de una impronta de ese tipo que nos dió España, México no entrará en la historia que hace Europa, más que por un tortuoso camino: expiación de una bastardía maquinaica. Zamacona ha invocado el sacrificio de

37 *Op. cit.* pp. 146-147.

todos los héroes mexicanos, ellos constituyen el martirologio de su historia, chivos expiatorios todos e ignorantes como Zamacona de su origen, de su padre. Y tal como percibe la historia Zamacona, ella no es otra cosa que una máquina ciega que muele en sus encrucijadas ~~la~~ a quienes mejor le sirven y la aceitan. Todo modelo es aniquilado a su encuentro y sin que lo sepa, Zamacona llega al grado cero de su impotencia, recorriendo su laberinto con las sombras chinescas de sus miedos:

Poder sin valor y sin responsabilidad desemboca en dispersión, en pequeños dioses abismales o en el único dios de una abstracción terrena: la historia, las fuerzas ciegas, la nación escogida o la mecánica incontrolable. Estamos en el cruce³⁸.

Zamacona como Rodrigo Pola no concibe que pueda percibirse como puro excremento de esta máquina social que o los aborta o los convierte en sus apéndices, obsesionados por no sentirse despojo de esa matriz o esa placenta que los arrojó al mundo, rumian todas las ilusiones perdidas sin hallar una nueva. Luego del hartazgo de la fiesta, en el agrio sabor de la resaca cuando "todas las hebras de la ciudad que pasaban inconscientes del rascacielos", unían trayectos de "nubes y estiercol", vagabundeos maquínicos atravesados de deseos blandos y plásticos, o mejor, maquinarias de piel que iban transparentando una región como cuando es necesario pasar por regiones muy grises del cerebro y para distinguir un poco sus contornos y sus

relieves es preciso poner colores de fondo o resaltar por contrastes esas vastas regiones átonas pero de violentos movimientos y de veloces sinapsis. El cerebro ciudadela no había cobrado hasta ahora mejor sentido, la exteriorización y materialización de los pensamientos de todos los que recorrían la ciudad haciendo mil trayectos endiablados tenía su paralelismo precisamente en esa región donde anidan los sueños y los deseos, donde todo y nada puede ser transparente. Y este colorante o este "disipador" de la región más transparente del aire, es Ixca Cienfuegos, Proteo y Argos pero semidios calcinador por el poder transformador de sus llamas. Es cierto que el fuego necesita del aire para arder, que las formas del fuego, sus disposiciones fractales siguen fascinando a una noología de lo ígneo, no sería suficiente con invocar una poética del fuego pues recordamos que toda flama ilumina y deja en claroscuro vastas regiones por conocer. Cienfuegos ni arde ni se combuste, simplemente ilumina como un haz de luz, como un espectro electromagnético que recorre trayectorias empatándose con otras fuerzas con las que se conjuga. Máquina de registro de gestos y palabras, bucea en todas las conciencias dejando que ellas se expongan a ese medium, ese apéndice dinámico que es Cienfuegos. Colector de todos los fracasos y las errancias de los personajes, tejedor de todas las deyecciones de los hombres de la ciudad de México, Cienfuegos hace inteligibles los murmullos y los gritos que se cruzan sin aparente hilación. Podría pensarse sin

riesgo, que no es extraño que Norma haya deseado asesinarlo en el mar, pues Norma quiere el "brillo" de Cienfuegos, la ilusión de estar encumbrada en un punto de vista omnímodo desde el cual juzgue y sea la medida de lo que alcanza a abarcar con su mirada. Lo que caracteriza a Cienfuegos no es esa mirada plenipotenciaria, sino múltiples trayectos que van trazando los espacios en los que vienen a poblarse las figuras de la ciudad. Levanta una cartografía del pensamiento de sus pobladores como el mapa en el cual ellos se mueven. No la radiografía de sus pensamientos, ni el negativo de sus actos, sino el devenir de esos gestos ritmados en las palabras. Cuando cada uno de ellos perciban que "nuestro grupo", "mi tipo", "nuevo rico", "sensibilidad"; expresan "la repetición constante de las largas historias de una reputación", cifrada tan sólo en una común miseria y en una silenciada y ocultada miseria, advertirán además que los falsos oropeles acreditados por Los Extranjeros, forman todo un parentesco real con el vacío, la estupidez y el olvido que predominan en Los Burgueses. Ni los extranjeros poseen los títulos nobiliarios que dicen caracterizarlos ni los artistas ni intelectuales poseen obra alguna que les respalde. Su comunidad reposa en el hecho de que a los primeros nadie les indagó su pasado real y los burgueses crearon, inventaron un pasado a la medida de esos valores, borrando la historia con un decorado y promoviendo el olvido de todas las traiciones

que ellos mismos propalaron, en su lugar se instala una estupidez insondable para la cual Los Satélites constituye la especie más refinada. Estos últimos no dejarán de parlotear como loros los índices de lo que se ha vuelto cosmopolita, moderno, el buen gusto, el disfrute de los bienes verdaderos de la vida, la justa excentricidad como el justo medio, el blasé, la liviana frivolidad que no afecta y la afectación que a nadie daña ni entrapa. Norma Larragoiti de Robles era el ejemplo vivo de esa amalgama y a punto ya de dejarla el tren, atrapa a Robles en el mutuo encandilamiento de sus grilletes, es por eso tal vez que la confrontación con Ixca sea mortal, espiral de muerte, descenso al Maelstrom de esos valores. Páginas inolvidables de "Paradise in the Tropics"⁴⁰. Páginas que si recordamos las fiestas que sugiere el capítulo "El lugar del ombligo de la luna", nos hace pensar además en una sociedad cortesana y de castas que terminará por superponerse a los estamentos institucionalizados por la burguesía instalada ya en el poder. Ello mismo hace comprensible el que en la conversación mantenida entre Cienfuegos y Rodrigo Pola angustiado por la posible traición de su padre revolucionario, se dé paso a las meditaciones de Gide sobre el ser y el aparecer. Rodrigo Pola quiere el rigor científico que explicarían los procesos de esa ciudad a la que no encuentra el modelo que la haga inteligible y aunque se despidiera de sus amigos en la esquina Sadi Carnot

(alusión nada ingenua a un modelo termodinámico de leyes físicas que ayudarían a proponer leyes que hagan inteligible los movimientos sociales), sabe muy bien que el pensamiento científico está ausente en México como en la novela que desearía escribir y en la novela que se lee. Pero lo que Rodrigo Pola hace comprensible y en medida menor Zamacona, es un problema de más fondo que va a poner en discusión una vez Cienfuegos preste oído al desgarramiento de Pola. Este desgarramiento consiste en no saber encontrar su papel en la ciudad, en confundir los planos de lo social y lo individual y mezclar en una misma zona de existencia tres configuraciones distintas como las que constituyen las relaciones que indefectiblemente se tejen entre desarrollo social e historia y la evolución biológica ocurrida a distinto ritmo de la social y la histórica. Todo el capítulo dedicado a Rodrigo Pola quiere hacer manifiesta esta tensión entre planos que se contrastan en ritmos absolutamente distintos, Pola expresa y hace manifiesta su angustia en ese sentido. Confrontándose a Robles se ve como un fracasado que no ha sabido tomar el camino correcto que le conduciría al éxito del que éste goza; y no lo ha hecho porque como su madre se lo indicó, corre con el albur desastrado de su padre de haber abrazado la facción agraria que sería aplastada y declarada como traidora a la revolución. No sabe elegir entre el Rodrigo Pola que debe su destino a la sociedad mexicana o tomar partido por su destino individual: está atrapado en una red social que lo

constituye como individuo, le forja su propia subjetividad y en la que no sabe reconocerse. El problema que se pretende hacer visible es delicado y no por azar habíamos referido hace un momento la alusión de un mundo cortesano superpuesto al aparato burocrático que se instalaba incipientemente en la sociedad mexicana. Es por ello que un texto como el de Norbert Elías sobre la sociedad cortesana, nos permite plantear lo que entrevemos en el diálogo Ixca Cienfuegos y Rodrigo Pola. En efecto, Elías nos dice:

Como se ve, las relaciones entre los acontecimientos a los que se alude al hablar de evolución biológica, desarrollo social e historia, constituyen tres etapas, diversas pero inseparables, de un proceso que engloba a toda la humanidad, cada una de las cuales tiene un ritmo de transformación distinto. Respecto de la duración y el ritmo de transformación de una vida humana individual, los desarrollos sociales que duran largos períodos de tiempo transcurren tan lentamente que parecen estar detenidos⁴¹.

El desgarramiento de Pola es patético y lo oímos invocar su "irrepetibilidad" como individuo⁴², su "única e incanjeable experiencia", sus responsabilidades adquiridas con su madre (hacerlo hombre de bien, rico, bien casado, con hijos, católico, sin escrúpulos, conforme) y su impotencia para tratar de escribir un texto que no halle como resultado inestructurada la sociedad que le tocó vivir y la incapacidad por ello mismo de imaginar cierta libertad o

41 Norbert Elías. *La sociedad cortesana*. México. F.C.E. 1982. p. 24 y en general toda la *Introducción*.

42 Carlos Fuentes. *La región más transparente*. Madrid. Mondadori. 1990 p. 132.

condiciones que la permitan. Pola plantea el problema existente más que en su confusa mentalidad, de un individuo absolutamente determinado y un individuo poseedor de una libertad absoluta. Y como nos ayuda a pensar el problema Norbert Elías, tal individuo no ha existido ni en el personaje del déspota absoluto ni en las figuras del anarquista absolutamente libre; ambas figuras son incluso "configuraciones" en las que un campo de fuerzas pone en coexistencia juegos de interdependencias y poderes que los producen sea como "individuos" sea como "sociedad" donde encuentran su mutua imbricación e interdependencia. La dicotomía parecería insalvable y es en ella donde se encuentra encerrado Pola, en ese laberinto donde su dependencia y su libertad están sujetas a un error de perspectiva, a una ilusión óptica proveniente del prejuicio que otorga la idea de que alguien con plenitud de poder pueda actuar de manera absoluta y exento de alguna determinación; por el contrario se ha podido comprobar históricamente en detentadores de poderes ilimitados que ellos están constreñidos simultáneamente por ritualizaciones que regulan el ejercicio mismo de esos poderes⁴³. Por este mismo contraste a la sociedad cortesana a la que Pola ambiguamente quiere sustraerse pero de la que ya ha sido expulsado, se hace comprensible el relevo de prácticas sociales que van a transformar el espacio ciudadano:

El hecho de que las configuraciones que los hombres

43 Norbert Elías. *Op. cit.* p. 46.

forman entre sí cambien habitualmente con mayor lentitud que los hombres mismos que, en cada caso, las constituyen, y que, en consecuencia, hombres más jóvenes puedan ocupar las mismas posiciones que otros más viejos han abandonado; el hecho en suma, de que configuraciones idénticas o similares puedan, con bastante frecuencia y durante mucho tiempo, ser formadas por diversos individuos, no puede interpretarse como si tales configuraciones tuvieran una especie de existencia fuera de los individuos⁴⁴.

Su ambición de arribista (la de Pola) se verá colmada cuando se adapte a esta configuración que hombres como Robles y con ayuda de una sociedad dispuesta, abran el espacio: *"El éxito es asunto de pasividad, se dijo Rodrigo; basta plegarse a la ocasión, someterse a un tren de hechos automático que nadie ha puesto en marcha con inteligencia o pasión"*⁴⁵.

Eso leemos en la nueva fiesta en *La ciudad de los Palacios*, en la que se ambientará una nueva escanción, esta vez tomando como tema las relaciones entre géneros. Es motivo que se repetirá en otros ámbitos y otros diálogos mantenidos entre Robles, Zamacona y nuevamente Pola, mucho tiempo después cuando el PRI se anuncie como ente estabilizador y regulador y en los que Ixca Cienfuegos recuerda los acontecimientos que cambiaron la faz de México. La nueva escanción a la que aludíamos dada entre las relaciones de géneros, es puesta de presente por la voz de la excantante de cabaret, Natasha, quien confidenciando con Rodrigo, presenta el problema de la alteridad sea como

44 *Ibid.* p. 42.

45 Carlos Fuentes. *Op. cit.* p. 156.

relación entre hombre y mujer, sea como extranjero y nativo, sea entre la muerte y la vida ligadas al contexto de la ciudad. La imagen que de ella nos da la novela, es la de un cuerpo ajado en el que la amargura del pasado quisiera sustrarse al sueño dulce de un presente menos duro, menos cruel, en el que el presente prolongara los leves destellos de las vidas que resisten a condiciones casi intolerables. Ella siente que entre esa máquina de producir despojos como lo es la ciudad, las metamorfosis están ya realizadas, el futuro improbable no existe pues éste se alcanzó como una suerte de escamoteo mágico de la realidad a la vista de todos. Ella como un luna alemana, parece tener memoria de un mundo que se ha hundido en un desierto henchido de frío, salvaje y oscuro, su ironía crispada de pompas agridulces desbordó de experiencias a Rodrigo, quien evoca sin dudarlo *El ángel azul*⁴⁶. Y es que ella parece ser consciente de actuar como un reflejo que a fuerza de pose a logrado superponerse a su modelo lunático que nos observa desde arriba y nos recuerda el destino al que finalmente tanta fuerza y velocidad nos conducirían. Rodrigo está aleccionándose pues no deja de preguntarse en vano de donde le viene ese saber a Natasha y querría optar por desplegar las alas que ella ha entrevisto como blandos muñones que no saben retoñar. De la conversación vemos surgir una Natasha transvestida que no soporta las ruinas de Europa, en

46 Beatriz Sarlo. *Instantáneas*. La belleza amenazadora. Barcelona. Ariel. 1996 p. 30.

búsqueda de nuevas expansiones donde aterrizar sus bastiones y ella que ya ha sentido en carne propia los ritmos de la ciudad mexicana, no puede menos que odiar su situación: Circe varada. Se ha acercado a Rodrigo por que él podría encarnar una nueva sensibilidad, el hombre blando de México⁴⁷, inconcebible para entonces aún en esa sociedad permisiva que sólo está acondicionando los primeros brotes de las tiranías de la intimidad y de los narcisismos⁴⁸. Esta manera de presentar las pequeñas historias de los hombres en la ciudad de México, inmersos en una red de fuerzas casi inescrutables pensaría uno, obedece a una problematización que se agudiza cada vez que Ixca Cienfuegos dé con las preguntas que la han movilizado sea en los mundos amorosos, políticos, económicos; hay un punto de la novela en el que la máquina literaria que es Ixca Cienfuegos, alcanza su mayor grado de catexis. Va por fin a enunciarse el problema que pone en movimiento todos sus vagabundeos por la ciudad y la manera como va a realizar su indagación, los procedimientos que se discurren para el establecimiento de una región más transparente. Montada esa máquina de producción de discursos, la región más transparente cobra su claridad, el proceso abigarrado de los relatos superpuestos unos a otros, colindantes, en umbrales, yuxtapuestos, nos ofrecen una imagen de ciudad. En el capítulo "L'Aguila

47 Elisabeth Badinter. *X/Y. La identidad masculina*. Madrid Alianza Ed. 1993.p. 175.

48 Carlos Fuentes. *La región más transparente*. pp. 157-162 y 286.

siendo animal", Federico Robles e Ixca Cienfuegos sostienen un verdadero diálogo, que permite entender por qué Rodrigo Pola, Manuel Zamacona, Federico Robles, y todos los demás seres que deambulan en la novela, están cogidos en esa tupida malla de micropoderes que les hacen enunciar sus deseos. Federico Robles comienza anunciando las mañas que se da para agenciarse sus flujos de capital: el Banco de su propiedad le presta a su fraccionadora para la compra de terrenos con los que se especulará a tiempo indefinido, haciéndose previamente asegurar por sí acaso, con una aseguradora que es también de su propiedad. Robles, que no quiere recordar un diálogo pasado, pues ha hecho desfilar ante nuestros ojos la historia de un hombre que ha usado el poder para su beneficio durante casi cincuenta años, en los que las personas que deambulan por la ciudad han sido afectadas de una manera imperceptible y que gracias al deambular de Ixca Cienfuegos, estas estrategias del discurso hacen visibles las prácticas que terminan por afectar a los seres supuestamente anónimos de la gran ciudad; en el intercambio de fuerzas del diálogo, entre el cruce de interpretaciones que parecen absolutamente mansas e inocuas, va surgir violentamente un estallido, un leve resplandor que iluminará las posturas y las estrategias de los principales interlocutores de Ixca Cienfuegos; Robles no se espera las siguientes preguntas de Ixca Cienfuegos:

Dígame: ¿qué se siente? Siempre he sentido curiosidad ante estas transformaciones tan radicales. ¿Se sigue siendo, pese a todo, el que se

era en el origen? [...] ¿Se siente uno igual que en el origen, o recuerda uno siquiera el origen? ¿Se ha hecho uno mejor, o sólo ha ido desgastando un don original? ¿Somos originalmente, o llegamos a ser? ¿Nuestra primera decisión es, en realidad, nuestra decisión final?⁴⁹.

Pensamos que aquí cobra su máxima expresión la modalidad enunciativa de Ixca o toda *La región más transparente* como maquinaria interpretativa que da signos a interpretar y producción maquinica de estos signos, es este un punto privilegiado de la novela en tanto nos permite montar los engranajes de la obra en varios niveles superpuestos. En este pasaje se conjugan tanto la interpretación de los signos que ha puesto Ixca Cienfuegos a rodar en su pesquisa, como la producción de los signos que desmontarán esos discursos atrapados en el diálogo de la indagación. Un primer nivel podría proponerse en lo que Bajktín llamaría la ideología de los protagonistas, en él descubriríamos todo el saber subyacente a los discursos de los personajes, de qué formaciones históricas están haciendo parte los individuos que articulan un cierto discurso y desde qué instancias del saber modulan esos discursos. En este pasaje mencionado hay por lo menos una concepción de la historia que será puesta en entredicho y que nos revelaría un nivel más sofisticado de lo que está en juego en el diálogo y en la obra. Como más adelante se podría verificar en el diálogo sostenido entre Robles y Zamacona, lo que está en juego es la historia de México y a lo que apunta en sus

preguntas Ixca Cienfuegos, es nada menos que a denunciar la manera como se han servido de las diversas posturas históricas para alimentar la ilusión del progreso y la ilusión tecnológica, todo ello apoyándose en las preguntas por el origen. Como se puede apreciar en varios lugares de la novela, la idea del progreso es de una fuerte reiteración y a quien allí más se menciona como adalides de esta idea, es al positivismo investido de saber científico para encaminar a la sociedad mexicana a la par de las sociedades europeas en la alborada de la modernidad. México en su historia no ha hecho más que encaminarse por esta vía -dirán los defensores de la revolución- pero la revolución no se comprendería más que en su perpetua traición que es su definición más eficaz, es decir en lo que nunca hizo pues ella institucionalizó otro tipo de traición que garantizó el engendro del PRI como burocratización de un deseo ,y, hasta donde se sepa, las revoluciones no se hacen por deber sino por deseo. En lo que llamamos ideología de los personajes se perciben todas las grandes corrientes del pensamiento histórico que se formuló en Europa por los siglos pasados y que pretendían por encima de cualquier constatación, validar o legitimar la idea del progreso en todas las actividades de las sociedades humanas: progreso económico y material, religioso u ético, cultural o artístico, moral y de costumbres, científico sin más⁵⁰. No se trataría en modo

50 Para argumentar en este sentido hemos tenido en cuenta por lo menos los textos ya clásicos de Ernst Cassirer *El problema del conocimiento IV* y John B Bury, *La idea del*

alguno de simplificar un proceso en el que intervienen muchas fuerzas, con la oposición del paso de la barbarie a la cultura; sino de mostrar como falsas preguntas la mayoría de instancias desde las cuales ellas pretenden cuestionar el pasado y señalar la inconveniencia de esas inquietudes y la precisa necesidad del funcionamiento de esas ilusas charnelas del poder. Y eso es lo que hace la maquinaria discursiva de Cienfuegos cuando enfrenta cada uno esos portadores del saber histórico receptado y transformado en algunos estamentos de la sociedad mexicana, pero igual podríamos arriesgarnos a sospechar de los intelectuales que por amor al arte y al saber no renunciarían al más mínimo o nimio poder y hasta esas minucias, hasta estas púdicas mezquindades es necesario descender para probar que el origen es mezquino y que el origen de toda institución es la suma nada despreciable de azares y fuerzas un tanto

progreso; donde en el primero se hace una relación a nuestro parecer cuidadosa de las formas del conocimiento histórico a partir del siglo XIX en autores que de alguna manera y bajo condiciones muy singulares han sido difundidos en algunos medios intelectuales de México. Allí se puede constatar de qué manera se han planteado los europeos el problema de su origen o el problema del origen en la historia y del que Nietzsche, en una lectura de Foucault, se constituye un hito aparte y es esa línea de fuga la que es seguida en la novela para plantear como "robinsonada" o como inconveniente para la vida esa manera de realizar la historia. Sobre este punto, nos hemos ceñido, aludiéndolo apenas, al texto de Foucault, "Nietzsche, la genealogía y la historia" y también en cierta medida, "Nietzsche, Freud y Marx," del mismo Foucault. Con respecto al texto de Bury, es necesario decir que el nos permite darle un contexto conforme a las menciones que en la novela algunos personajes hacen de las ideas del positivismo francés o la nebulosa que parece caracterizar la nominación de ideas como "progresistas", "liberales", "desarrollo", "civilización", o "modernización".

aleatorias de micropoderes, de deseos regodeándose en mantener esa parcela de poder. Aquí se engarzan tanto la obra de arte como interpretación de signos que denuncia que esos signos son ya también interpretación y reverso de una producción determinada de signos, como la lucha inherente e inmanente a la producción de esos signos. La región más transparente como máquina de máquina. Este sería el otro nivel de la obra, en tanto que máquina y paseo esquizo de Ixca Cienfuegos, da al pensamiento qué pensar y ello está probado que funciona. El paseo del esquizo Ixca que no ambiciona nada, ningún poder, ni ser más sano, ni ser más fuerte, ni defender ni ~~no~~ perpetuar nada de lo que las otras máquinas deseantes corriendo por el gran zócalo no alcanzan a percibir que ha estado ahí afuera siempre, en una región transparente por fuera de las distinciones interior-exterior u hombre-naturaleza, que las restringen a toda una historia de la metafísica occidental y a un cánón burgués y aristocrático que dictará sentencia sobre lo bueno, lo bello, lo sabio y lo justo. Este paseo esquizo es suficiente para probar todos los procesos atinentes a la expansión estética que como tal es la ciudad-máquina: opera en cortes, flujos, corrientes, conexiones, producción de producciones que borran la posibilidad siquiera de pensar algún origen u original. Y opera con el juego de intensidades que permite colapsar, depasar el tiempo sin otra posibilidad que la de hacer visibles las tensiones insoportables en las que se ha desarrollado un proceso sin

finalidad alguna. También es bricolage donde toda ruina tiene su parte de encanto, donde el misterio que ella promueve en tanto fragmento, nos trae una nostalgia familiar para nada atada a un fantasma sino alumbradora de algún posible pues es con él con quien pretende conectar. Y como vemos esta máquina literaria es un bucleado perfecto sugerido incluso en los fantasmas que arrastra Pimpinela de Ovando cuando oía los conciertos barrocos de Vivaldi. Ello permite que se citen el lustre y el gusano desde las primeras páginas, y que en la tumba suntuosa después del banquete los gusanos se puedan decir: vámonos de aquí mano que ya no queda nada. Y es que con Pimpinela de Ovando tal vez más que con ningún otro personaje alcanzamos a percibir cómo los viejos valores que han sostenido las poderosas familias de terratenientes mexicanas rezuman podredumbre y corrupción. Pero esta corrupción es vista desde la óptica de los burgueses como la revolución misma, que ha llegado sobre todo el territorio mexicano como una peste, como un azote que pretende hundir a todos sus pobladores por igual, en una inmensa laguna: "Nos acercamos a la división de las aguas. [...] Hemos pagado nuestro tributo de sueño; la ciudad lo pagará por nosotros"(p.308).

Cuando se anuncia una nueva alborada en la ciudad e Ixca va a realizar un paseo de resurrección por sus calles, parece estar claro que ya se han confrontado los recorridos más significativos de algunos de Los Burgueses, Los de Ovando, Los Zamacona, Los Pola, Los Satélites, Los Extranjeros, Los Intelectuales, El Pueblo, Los Revolucionarios. La situación de Robles, por ejemplo, no deja lugar a dudas: es más esclavo que ningún otro del poder y ha perdido cualquier viso de libertad, precisamente ejerciendo en cada gesto la sumisión de los otros. Si desde que se enrola en la revolución la historia se presenta como tragedia, las tensiones máximas del drama han dejado sin embargo sin resolución, fuerzas que volverán a retomar el drama esta vez como farsa. Robles como Norma, provienen en el inicio de la revolución, del pueblo desposeído y ahora dictan consignas contra los desposeídos terratenientes y afanan la necesidad de deshacer los agujones que sus antiguos amos han clavado en lo profundo de sus cuerpos. Para Rodrigo Pola el agujón que debe desprender de su cuerpo es el que se ha incrustado en esa relación sin relación con Norma, quien acababa de hundir su propio agujón a Pimpinela Ovando, esposa de Pola. Es la comedia de los vencidos, de los derrotados y de los humillados que fueron tejiendo su propia trampa con fina precisión. El poder que había desperdigado Robles a lo largo de casi cincuenta años, los chivos expiatorios en que había convertido a todo aquel que se le aproximase acortando la distancia necesaria del temor a ser tocado de todo poderoso, a todo lo ancho de México y marcando en cada

rostro una huella indeleble de su ejercicio, va a someterle en un sólo instante decisivo. Todos los enemigos que cultivó en ese ejercicio rutinario del poder lo señalan simultáneamente y allí lo desmembran. En el diálogo que sostendrán Robles, Zamacona e Ixca Cienfuegos, en una café de la ciudad, el caos se cierne sobre las tres cabezas, sea bajo la forma de un caos original o ese estallido al que parecen desembocar las fuerzas que caotizan para dar lugar a nuevas formas sociales: "volcán anónimo, dispersión y muerte del hombre"; ¿cuál hombre? Ese hombre que aguijoneado por la muerte transforma el mundo, estallando él también en mil pedazos con la ciudad entera. Robles en el hundimiento de sus empresas delira por el poder perdido, ha traspasado la línea que nunca creyó posible franquear y ella en su aperturá lo acoge, como en *Film* de Beckett:

Hay alguien que me quiere mirar, hay alguien que me quiere mirar hasta adentro. No está aquí, junto a mí. Me quiere mirar de otra manera. Quiere dejarme sus ojos dentro los míos. Como dos huevos esperando que el cascarón se rompa y los pájaros crezcan dentro de mí y batan sus alas dentro de mí y se apoderen de mí⁵¹;

imagen terrible de las aves que ya se han nutrido de la propia mirada para arrebatarse la visión finalmente a quien la poseía y gobernarle desde dentro. Delirio paranoide de un César que ya no puede matar los huevos que virtualmente contienen al asesino. Y es que el ciclo del rito se

51 *La región más...* p.344.

realiza, arrastrando sin reparar en hacer colindantes muerte y vida: *Calavera del 15*, alude sin duda a que un 15 de setiembre Feliciano Sánchez, revolucionario y obrero sindicalizado, se convierte en chivo expiatorio al igual que Zamacona por esa misma fecha en el carnaval, de la muerte, muchos años después es asesinado en la misma cándida ingenuidad del sacrificado Sánchez. En la fiesta del Grito, muerte y vida se conjugan en una vertiginosa danza; bajo el signo del fuego todos los engranajes del poder que ha tocado la revolución, parecen querer purificarse en una ectopirosis apoteósica que va cobrando una a una sus sacrificados, la laguna desecada de México, desierto y nopal se coyunta con rayos de sol, con sus flujos ígneos que abrasan a quienes pretendidamente alguna vez atizaron el altar. En rituales celebrados en distintos espacios, la muerte y la vida se efectúan, y tienen los visos del carnaval tan herederos como dice Bajkthín, de la comedia del arte. Y esta comedia es muy conciente de representarla Natasha, cuando en una fiesta que por fin celebra el "arribo" de Rodrigo Pola a las élites burguesas le confiesa que:

Me da risa estar viviendo aquí lo que pasó en Europa hace más de un siglo. Nueva casta dominante hecha a base de dinero y negocios turbios sancionados por la ley. [...] La revolución está enterrada. Ahora hay una corte burguesa que sólo respeta el dinero y la elegancia...⁵².

Cuando sólo queda para Rodrigo pactar el sello con Pimpinela Ovando, de que los aristocráticos valores a pesar de la revolución no se han perdido, nos dirigimos a la fiesta del pueblo donde toda la gama de estesias que entre los burgueses apenas si son aludidos entre ellos como una mórbida negación del cuerpo, una atenuación de los sentidos a cambio de una ética purificadora, aquí por el contrario hay una exaltación solar del gasto; la música truena desde las mismas gargantas que se burlan de la muerte invocandola como en un paredón postergador, el licor, la comida que se desparrama en olores, colores, sabores, formas y maneras de incorporárselas, parece que nunca hubiese faltado, que fuera lo más familiar por su regular ausencia en tales cantidades. Y en el banquete la muerte asoma sus narices como una compañera más con pleno derecho de convidada.

Ixca Cienfuegos aún necesita dejarnos oír el porqué Manuel Zamacona había crecido en esa suma de contradicciones, en esa bastardía que su padre Federico Robles no se atreve a allanar y decirle que antes de comenzar la revolución, por un breve espacio de su vida había conocido a Mercedes Zamacona que ardía en el más intenso misticismo pleno de una sensualidad que Federico haría terrenal en su vicariado hijo Manuel: Este hijo concebido para redimir sin redimirse. El encuentro en la ciudad sólo los distancia y la revolución que ha sido el motivo que tejió sus rostros, no ata el deseo

del uno sobre el otro. No podía ser de otro modo, pues Robles no cesará de hacer lo que siempre ha hecho, mantener a distancia toda imagen de alteridad mediante el enjuiciamiento sucesivo, sistemático, inquebrantable, mediante el poder que otorga el placer de enjuiciar y sentenciar, mediante el silencio del secreto y la velocidad de ejecución de sus órdenes⁵³. Es en su último deambular cuando ya ha condenado a Norma, que callejeando por la máxima vía de los inquisidores, de los jueces, la calle Torquemada, todos sus muertos llegan a su vera. Y asciende todos los peldaños de su vida pasada que lo han conducido hasta allí, el último peldaño roto desde donde caerá efectuando la parte inefectuada de todos esos acontecimientos que estaban a la sombra.

Y sombras parecen ser, de ese maestro de trepadores que es Federico Robles, los recién llegados, Jaime Ceballos y Rodrigo Pola. Para el primero hacer ese papel de *Bel Ami* es toda una tragedia, pues sabe que Bettina Régules le tiene un muy lustroso y dulce grillete que sabe sacudir imperceptiblemente al tono de su suave voz contra la que nunca se levantará. Para Rodrigo Pola la farsa ha de estar bien montada, pues requiere que el circo del cinematógrafo arrastre masas que desean ser timadas con todas las de la ley. Y él también ha sabido sacar partido del apellido de

53 Elias Canetti. *Masa y poder*. Barcelona. Muchnik. pp. 275-294.

su mujer para conseguir lo que se merecía, ser bufón de su propia vida. En el encuentro final con Ixca, quiere saber qué máscara se oculta en el rostro de este y como sucede la mayoría de las veces, son siempre estos los que terminan despojándose de sus máscaras para dejarnos ver que Ixca nos las muestra a todas, es nadie en el sentido del teatro griego; persona, cualquiera, Nadie como Ulises, es decir todos, todo el pueblo griego, dispositivo colectivo de enunciación, expansión ilimitada de estesias corriendo sin bordes; Ciudad de México.

"Lo que es desagradable e incómodo para mi modestia es que, cada nombre de la historia soy yo", carta de F. Nietzsche a Jacob Burckhardt del 5 de Enero de 1889⁵⁴. Antes de completar el círculo de su deambular, Ixca Cienfuegos nos va a mostrar su más reciente metamorfosis: asumirá TODOS LOS NOMBRES DE LA HISTORIA.

El frío viento de diciembre arrastró a Cienfuegos, con pies veloces, por la avenida, por la ciudad, y sus ojos -el único punto vivo y brillante de ese cuerpo sin luz- absorbían casas y pavimentos y hombros sueltos de la hora, ascendían hasta el centro de la noche y Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la

54 Citada por Pierre Klossowski en *Nietzsche y el círculo vicioso*. Madrid: Taurus, 1980. p. 145.

ciudad vasta y anónima, con los brazos de [...] y era, por fin, su propia voz, la voz de Ixca Cienfuegos⁵⁵.

Una ternura difícil, una gracia y piedad leves arrojan estas vidas demolidas al lado de ruinas lustrosas y fatigadas. ¿Es Ixca inmortal? Ixca, es antes que nada Guardián de las metamorfosis de la ciudad, es su poeta en tanto que a nadie aparta de su camino, acoge a todos y a todo lo que a su paso encuentra, sin juzgarlo, sin someterlo a dudosas unidades, respeta cada individualidad no por una triste y resignada tolerancia sino por gratitud con la vida misma de ser transeunte en medio de lo extraño y familiar, que con ello pueda cantar el paisaje abigarrado del cambio y lo posible, de no pertenecer más que al mañana; esa es toda su fé en la inmortalidad. Siempre se corre el riesgo, de hacer -como Deleuze denuncia que han hecho con los textos de Demócrito, Spinoza, Nietzsche, Kafka, Lowry o Fitzgerald- introducir una trascendencia y una seriedad crispadas de temor ante la muerte, la derrota y el fracaso; cosas que podrían ser sugeridas al cerrarse el ciclo de *La región más transparente*, pero por el contrario el pentimento que tiende Ixca hacia Gladys García, es una política minoritaria, anunciándole que ella como producción de la ciudad también desaparecerá algún día, que no será hija de la noche.

Hay en la reticencia a considerar la máquina literaria

55 Carlos Fuentes *Op. cit.* pp. 406-407.

mucha moral oculta bajo un mohín pudoroso, los hombres e incluso cualquier personología -se nos ha dicho- no deberían hacer de las prácticas amorosas o de sus rituales (o de cualquier otra práctica y de cualquier otro ritual) máquinas de follar, lo que se quiere precisamente es sacarle el cuerpo a toda personología y eso podemos leerlo hasta en los análisis de Bajktín, las "ideologías" de los personajes estudiados por él apuntan a formaciones históricas que atraviesan todas las masas de individuos y que no hay nada que pueda impedirnos el pensarlas como maquinarias colectivas de producción de deseos. Ya Edmund Leach se cuestionaba; "*¿por qué sentirse humillado por la idea de ser máquina?*"⁵⁶, a lo que nosotros añadiríamos sin tardanza y en esa misma vertiente ¿qué impide considerar a la ciudad precisamente como expansión estética, es decir como megamáquina⁵⁷ de su propio cuerpo, como funcionamiento colectivo de máquinas maquinándose? Leach, considera que gran parte del equívoco proviene de no asumir lo que ha significado para Occidente, la irrupción de una teoría evolutiva "de cómo las cosas han llegado a ser lo que son", es decir del constante cambio que deja por fuera la posibilidad de predecirlos con absoluta certeza y pese a su regularidad, deja por fuera también la idea de una intencionalidad. Otro aspecto del equívoco subsistiría si

56 Edmund Leach: un mundo en explosión. Barcelona. Anagrama 1970 p.32. Pero en general, todo el apartado referido a las máquinas y los hombres.

57 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *El Anti-Edipo*. Barcelona. Ed. Paidós. 1985. pp. 147 y 195-197.

no se considerase como máquina a determinado sistema estructural que funcione y que desarrolle un cierto tipo de trabajo, así operen o estén hechas de materiales distintos e incluso en ambientes ajenos o alejados unos de otros. Y son este tipo de estructuras y relaciones las que Ixca Cienfuegos hace visibles, enunciables, registrables, con su peculiar modo de captación de esos mundos puestos a funcionar con sus posibles leyes u organizaciones. Percibimos por su mediación no sólo modos de vida, sino mundos colindantes o ajenos 'los unos de los otros'⁵⁸. Pero si fuera posible restituir los mundos que se habitan en *La región más transparente*, diríamos que ellos están supeditados a las relaciones que emiten los signos desde los cuales se nos habla de ese mundo, y ellos están ahí para ser interpretados, es decir para descifrar una relación que nos fuerza a pensar porque ella de por sí señala cierta violencia o cierto campo de fuerzas en las que se instaura y pervive. Pero ese campo de fuerzas no es para nada estable como tampoco fija centro alguno desde el cual sea posible darle un sentido único a los desbordes de la Ciudad. El garantiza por el contrario que el drama de la Revolución sea vivido en algún momento como farsa o como tragedia, el problema de la repetición aunado al del maquinismo y el vitalismo, presentes a lo largo de la trama, implican nuevas transformaciones de esos mundos. Es como si pasáramos de cada uno de esos mundos a nuevos regímenes de signos, a

58 Deleuze-Guattari. *Op. cit.* pp. 187- 228 y cfr. páginas y

nuevas modalidades de enunciación, y en algunos casos, un gran significante despótico (La Revolución) pusiera a delirar toda una sociedad en un lapso de tiempo determinado. Y el mundo desde el cual se pretende hacer comprensibles esos mundos: (Los de Ovando, Los Zamacona, Los Pola, Los Burgueses, Los Satélites, Los Extranjeros, Los Intelectuales, El Pueblo, Los Revolucionarios) ése que está anunciado en la plegaria de Ixca, al comienzo de la novela; el mestizaje del "*Poeta sin conmiseración, artista del tormento, lépero cortés, ladino ingenuo*", o como quería Nietzsche en la carta citada, "el criminal honrado" instalado en un teatro de la crueldad donde los mundos devienen inocentes bajo la mirada del poeta aceptador del eterno retorno de las cosas.

1.2 El señalamiento y la producción de segmentos

Se ha escrito con frecuencia a propósito de *La región más transparente*, que por ser una novela caótica, abstrusa en el sentido de ofrecer recortes e interrupciones aparentes en el desarrollo cronológico y espacial, su lectura y sus logros técnicos parecen haberse quedado a la zaga en comparación con las obras posteriores. Ello no sólo es un comentario impertinente sino que pierde de vista que la riqueza de la novela radica en su carácter problemático, en proponerse como problema y hacer del lector un observador que se compromete. La exigencia de discontinuidad que nos arrastra en los flujos de la novela, se constituye en una experiencia de cualquier transeunte de la ciudad. Ya Walter Benjamin había notado esa condición citadina en sus ensayos sobre Baudelaire, cómo la mirada del *flâneur* se dispersa por mil motivos inopinados, cómo cualquier instante en la calle hace que su atención divague sobre mil espejos pulverizados que caen no ya sobre su consciencia y le dirijan sus pies a ninguna parte en especial y esté festoneado por mil signos que lo invitan, lo repelen, lo auyentan, le atraen, le hacen guiños y lo disgregan. En la ciudad de Ixca y Laura, a diferencia de la de Baudelaire mediado Benjamin, la mujer también poder ctónico, no es necesariamente quien presenta un idilio fúnebre o mortuorio, es promesa de renacimiento como Teódula Moctezuma guardiana madre de la ciudad. Pero

ella es un mundo tan singular, que entre ella y el hombre existirá como constitutiva, una falla, un quiebre, que la muerte hace visible:

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y nueren sobre el pecho de una mujer...⁵⁹

Así le servía Michelet a Fuentes, como epígrafe de *Aura*, relato fantasmagórico en el sentido que se lo da Benjamin para las imágenes lejanas del París de Baudelaire⁶⁰. Ese es ya un primer abismo que se tiende en la relación entre los vivientes de la ciudad. Y como se recordará en el relato de Fuentes, se intentará reconstruir un fragmento de la historia de la ciudad cuando el amanuense encargado para ello, refiera un pedazo de la historia de una genealogía familiar, cuyas mecenas vampirizarán al joven historiador paseándole por aquelarres goyescos. Horror, humor, eternidad se conjugan en una escritura altamente sexualizada, que dará sus vueltas de tuerca desbordando hacia lo alegórico. El escribiente parece descifrar lo que Aura se ha vuelto pero terminará matándola cuando de vele su secreto, es decir cuando realice el texto. Sin embargo a él no se le ha

59 Carlos Fuentes. *Aura*. Santafé de Bogotá: Norma, 1994. p. 9.

60 Es necesario recordar el énfasis que subraya Mario Mendoza al confrontar cierto pasaje de *Terra Nostra* con *Aura*. Nosotros remarcamos el acento en la multiplicidad tanto como en la imagen aurática. Cfr. Mario Mendoza *Un*

pedido otra cosa. Se le ha llamado para que descifre un enigma familiar y para que él se convierta en historiador de ese suceso. Mientras va hurgando los folios se da cuenta que el fantasma de Aura, como el ~~h~~aya de los niños en la novela de James⁶¹ le empuja a adivinirla, a amarla por supuesto con un bello horror. Aura la que le contrata en el día y para la cual hace su obra en la noche, lo escinde: "Si el precio de tu futura libertad creadora es aceptar las manías de esta anciana, puedes pagarlo sin dificultad", se dice Felipe Montero; con ello el cepo está ~~h~~echado. El fantasma, la aparición, moviliza la escritura; esa tensión insoportable en la que se realiza la obra y desde la que mira una caja negra. Y más que escindirlo, confirma su pluralidad de flâneur, que como Aura, también volverá a ser caos indiferenciado, un ser de cuyo recuerdo podría quedar el haber reconstruido otro recuerdo. No se ha dejado de señalar el profundo horror que ata este relato con muchas otras piezas maestras, desde las de Poe hasta James; y esta belleza lindando en el horror que nos atrae a volver a releer fascinados los pasadizos que antes eran pura alusión velada ahora nos compelen a leer mucho más que una escritura desatrada. El estertor de Aura, es el estertor de todo viviente que se percibe efímero y que puede ampliar el

aquejarre en la calle Donceles 815. in Aura, colección Cara y Cruz Editorial Norma. Bogotá, 1994. p. 35. Cosa que no las enfrenta sino que las complementa.

61 Henry James. *Otra vuelta de tuerca*. Barcelona. Salvat. 1966. Seguimos obviamente, las huellas de Blanchot en *El libro que vendrá*. Caracas. Monte Avila 1970. p. 143 y ss; y Zvetan Todorov en *El análisis estructural en la literatura*.

tiempo que no se ata a las manecillas de un artefacto y nos tiraniza. Y es que Fuentes ha sabido anudar ahí tanto como en *La región* y en *Laura*, aquello que Guy Davenport llama "una conjunción tensa de opuestos: lo sensitivamente bello y lo horriblemente feo, inocencia y maldad, pasado y presente, *lo familiar y lo extraño*, naturaleza y cultura", o para hacernos compañía de Eugenio Trías, ha sabido acercarnos lo bello y lo siniestro. Para lograrlo, se ha valido de esa extraña composición de residuos y segmentos que son las miles de heteroglosias que pueblan la ciudad. Jirones lustrosos de hablas, retazos de habla que rasgan los rostros de quienes dialogan. Un breve rodeo por lo bello y lo siniestro, se nos impone; él nos hará retornar hacia los cortes, las interrupciones, el mundo en fragmentos que se nos ofrece en *La región*... La conjunción que queremos hacer notar, por medio del texto de Trías, es que la falla geológica que recorre a la ciudad de México, hace constituir la condición de sus habitantes, en el sentido de habitar una grieta que los recorre y que se hará visible en el año 85 cuando sea sacudida la ciudad por el sismo. En *Los años con Laura Díaz*, tal experiencia está directamente ligada al destino telúrico de la escritura y al siniestro, es decir, zurdo, de la escritura. Esta grieta que no tardó en pronunciarse, anunciaba desde su profundidad, el rugido con el cual la ciudad entera se sacudiría y que resonaba en cada uno de sus habitantes como marca de fatum. Pese a lo que este texto de Trías nos pueda decir sobre el barroco y *Los cuentos de Henry James; in Introducción al*

su arte, preferimos retornar a esta conjunción por otro recorrido que señalaremos más adelante.

En un capítulo de la novela *Los meteoros* de Michel Tournier, uno de sus héroes proclama ante el inmenso agujero hecho en tierra, que la ciudad que tenga resuelta el problema de sus residuos, de sus desechos, tendría más derecho que ninguna otra sociedad, a hablar de su futuro⁶². El problema al que apuntaba sin duda Tournier, era el de los tres movimientos que Félix Duque en su *Transestética de los residuos* va a proponer como hipótesis de trabajo para "acercarse al sentido del arte actual en su relación con" un concepto kantiano, pero también en la apuesta teórica de la recepción del cambio de una física de los sólidos hacia una física de los fluidos mediada la estética.

En el caso de Trías la apuesta metodológica con la cual se va a enfrentar a la serie de problemas que de manera sucinta, quedan remarcados con las menciones recién hechas a Tournier y a Félix Duque, tenía su precedente como él mismo lo señala en *La Filosofía y su sombra*, esta serie; la de *Lo bello y lo siniestro*, vamos a reseñarla acompañada del texto de Félix Duque en lo que de común puedan tener. Señalar sus distancias sería motivo de otras andaduras.

estructuralismo. Madrid. Alianza Ed. 1976 p. 111-151.
62 Michel Tournier. *Los meteoros*. Barcelona. Plaza y Janés. 1981, p. 229.

Según Trias "la hipótesis a desarrollar es la siguiente: lo siniestro constituye condición y límite de lo bello"⁶³, inmediatamente se nos advierte que esta categoría de lo bello era parte fundamental de la estética kantiana que tenía como pretensión entre otras, rebasar esos fundamentos considerando las lindes de lo bello con lo siniestro (dados los dos aforismos) pero en primera instancia pensando la ligazón de lo bello y lo sublime en donde una dehiscencia de lo siniestro tiene lugar. Esta aparición tendría como consecuencia una paradoja por lo menos: lo siniestro está presente en la obra artística como efecto y como ruptura de las estesis. La condición del arte actual, según Trias, pero él mismo lo advierte desde hace bastante tiempo, es bordear ese límite y esa condición haciéndolo patente y conservando el efecto estético. A este respecto podemos pensar en la ciudad que se percibe en casos como siniestra nos expondría a singular una escritura desastrada; funámbulos en la cuerda de sombra hacemos posible nuestras condiciones de desaparición y la emergencia de fragmentos lustrosos.

El estatuto de la obra de arte o si se quiere, su situación, es la de un mito inhallable en tanto que es pura mediación o medio puro de terreno en perpetuo autorrebasamiento, ilocalizable por definición, la obra de arte hace presente la ausencia de aquello que la constituye y la destruye; quizá un mero orden causal no bastaría como explicación de

63 Eugenio Trias. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel 1992. p. 17.

estas paradojas máxime si es necesario estar de acuerdo en que "la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético".

Siguiendo las propuestas kantianas que le permiten hacer el recorrido conceptual de lo bello a lo sublime, Trías resalta "un proceso mental" en cinco etapas (p. 24) aceptando en cierto matiz el juego de Kant: supeditar las estesias a las concepciones de la Razón, o dicho de otro modo, mantener vigente la oposición cuerpo-espíritu, dado los altos rendimientos conceptuales y al parecer el límite difuso que logra para el ensanchamiento del concepto de lo bello, de sobreañadido pesa el rebasar lo sublime en lo siniestro. Y para lo siniestro toma prestada la reflexión freudiana que intenta pensar las condiciones en las cuales las cosas familiares devienen con ese aura siniestro; es así como encontramos una aproximación satisfactoria: "lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro"⁶⁴, y el papel de la "obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real"⁶⁵. En apoyo de lo que nos pueda decir Trías, citemos en este mismo sentido, la manera como presenta el problema Georges Didi-Huberman en su texto ⁶⁶, y las razones por las que lo convocamos no difieren de

64 *Op.cit.* p.36.

65 *Op. cit.* p. 41.

66 Georges Didi-Huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira.* Argentina, Bordes-Manantial. 1997, p. 157.

las que presenta igualmente Didi-Huberman: "Porque me parece que la inquietante extrañeza (*Unheimliche*) freudiana responde, mejor que cualquier otra cosa, a todo lo que Benjamin procuraba aprehender en el caracter extraño y singular de la imágen aurática. Con la inquietante extrañeza tendríamos desde ese momento una definición no sólo secularizada sino además metapsicológica, del aura misma, como trama singular de espacio y tiempo, como poder de la mirada, el deseo y la memoria a la vez, y por último como poder de la distancia". Resaltemos las instancias más sugestivas: mirada, espacio-tiempo, deseo y retomemóslas en el decurso propuesto por Didi-Huberman que bien podemos ligar sin problema a los relatos indicados por Trias.

"*Unheimlich* es en principio una palabra de la mirada (el *suspectus* latino) y del lugar (el *xenos*, el *extranjero*, en griego); es una palabra cuya ambivalencia terminará por ser analizada en términos fuertemente temporales de lo que se remonta a lo conocido, a lo familiar desde mucho tiempo atrás. En segundo lugar, lo *unheimliche* manifiesta claramente ese poder de lo mirado sobre el observador que Benjamin reconocía en el valor cultural de los objetos auráticos, y que Freud expresará en los términos de una *omnipotencia de los pensamientos*, que asocia el culto en general a una estructura obsesiva: el objeto *unheimliche* se nos muestra como si estuviera suspendido sobre nosotros, y es por eso que nos inspira respeto ante su ley visual. Nos

arrastra hacia la obsesión. El latín diría que es *superstes*, es decir que está presente, testigo y dominador a la vez, que se nos da como si tuviera que sobrevivir fatalmente a nuestra mirada y a nosotros mismos, como si, en cierto modo, tuviera que vernos morir. No es nada sorprendente que la expresión tradicional de una relación tal -belleza y angustia mezcladas- concierna a la inmemorial superstición asociadas a las imágenes auráticas. En tercer lugar, la inquietante extrañeza se da claramente en cuanto poder conjugado de una memoria y una protensión del deseo. Entre los dos se ubica tal vez la *repetición*, analizada por Freud a través de los motivos del *aparecido* (la obsesión, el retorno inquietante de las imágenes) y el *doble*. El doble, es decir el objeto originariamente inventado contra la desaparición del yo, pero que llega a significar esa misma desaparición -nuestra muerte- cuando se nos aparece y nos mira. El doble, que siempre nos mira de manera singular, única e impresionante, pero cuya misma singularidad se vuelve extraña por la virtualidad, aún más inquietante, de un poder de repetición y de una vida del objeto independiente de la nuestra."⁶⁷ Hechas estas aproximaciones podemos retomar las preguntas de Trías sobre la visión que se presenta tras el descorrimento de la cortina, tras el rasgarse del velo que constituye la belleza y como él (cuando aventura la ensoñación del cuadro ausente, del cuadro que nunca se pintó) podemos invocar nuevamente el nacimiento de

67 *Op. cit.* p. 158.

la belleza por Courbet, como dise-himen-acción, como vertiginosa sucesión donde Proteo aún no es ola marina ni tampoco arrecife, ni serpiente oceánica, todas y ninguna, "apariencia y velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza"⁶⁸. El artista no devendría nada distinto del guardián de las metamorfosis, ante un umbral que tanto le concierne a él como a quienes lo atraviesan; observa su aniquilación, los fragmentos alzarse a su gozo.

Pero es necesario tratar de constatar a qué niveles de "aniquilación" se alude acá. Por lo menos la larga cita de Didi-Huberman nos permite sugerir que se trataría de una experiencia tal en la cual los sujetos se dispersan o se atomizan en celdillas monádicas. Una percepción del tiempo que se repite en la diferencia arrastrando consigo un sujeto disuelto por los estratos de su deseo, el cual en grado extremo representa su finitud sea en la desaparición o disolución de su ser y que desde ella avizora esa nada inconmensurable que se realiza inexorablemente. En un mismo entramado se juega la experiencia de la pérdida o falta de o ausencia de, tiempo, yo, desaparición-aparición, la repetición y la diferencia de la vida en su forma más taxativa⁶⁹. Como consecuencias generales se avizoran: la

68 Trías. *Op. cit.* p. 74.

69 ¿Cómo no recordar acá el famoso texto de Nietzsche, citado por Foucault en *Nietzsche, Marx y Freud*: "Perecer por el conocimiento absoluto, hace parte constitutiva del ser",

fluidez o rheología del deseo, su carácter profundamente plástico, por ello mismo la multiplicidad de los yo, su serialidad, la percepción de una memoria selectiva apuntando hacia el futuro, que también se redefiniría intempestivamente en tanto que mundo posible. Dicho en palabras de Félix Duque, se trataría de tres movimientos que es posible captar~~se~~ en la experiencia estética extendida a su tenor citadino: *ecología estética*, recupera, piadosa, la belleza formal latente en los desechos industriales; la *anestesia hiperestésica* se centra en los desechos de la morada del hombre, y la *transestética de los residuos* acepta y elabora, solidaria, los desechos del hombre mismo él mismo concebido como excrecencia, cosa entre las cosas al decir de Heráclito. En los intersticios de estos movimientos siempre se cuelan la sensación de vaciedad por exceso y hartura y la sensación de medianía púdica por despilfarro de esa exuberancia: el ridículo cotidiano como tan serenamente lo describió Fuentes en los últimos años de la fatiga de Laura Díaz.

Para liar más aún esta estética de los residuos al ejemplo probatorio de Trías en su hipótesis, es bueno recalcar que son precisamente "residuos" los que dan un giro de tuerca más al descenso al Maelstrom de Hitchcock que revisita Trías; nos referimos a *Vértigo* (o *el abismo que sube y crece*, como

texto que Foucault vinculaba a la experiencia de la locura y búsqueda del "origen" en Nietzsche, denuncia de la "robinsonada" en Marx, interpretación indefinida en Freud?.

lo subtituló el director británico): Scottie parece no poder desprenderse aún suficientemente de un bache en su pasado (el vértigo a las alturas), el amigo de Scottie que le contrata como detective, está tras un "resíduo" que se volverá en el transcurso del drama, oneroso, una herencia que se ha formado tras una larga lucha por tener a distancia el abismo marino, la herencia que pretende "rescatar" de Madeleine es precisamente el resíduo obtenido de luchar contra la *noise*, contra el ruido y la furia del mar, la "bella furiosa" o la mujer loca y solitaria la vemos en una escena querer lanzarse en el más próximo seno, ella no cesa de soportar una larga náusea no sólo porque dobla a la muerta real, sino porque su propia vida es la de una mujer que no participa de lo real pues suplanta un espectro, como un Tonio Kroger femenino, la vemos al punto del hastío querer renunciar y contarle de golpe la verdad a Scottie y decirle que no es un espectro ^{de} quien ama y quien se ha enamorado, sin embargo es una ficción con tanta ingerencia sobre lo real que termina por superponerse como real. La que podría Judy, llamar su "propia vida" ^{ha} quedado reducida a sombras porque tiene que interpretar un espectro que terminará por suplantarla (a cambio, no lo olvidemos, de otra vida igualmente fantasmática que le otorgaría el dinero: espectro sin olor). Para su propia desesperación, Judy-Madeleine es obligada en la obsesión de Scottie por recuperar a su fantasma, a reduplicar su propio fantasma,

pero cuando Scottie la reencuentra ligada a la que parecía ser su pasado "normal", cuando muestra las evidencias y las huellas de su pasado, reconocemos en esas fotografías un odio gris por ese pequeño mundo sin mayor futuro como ella se lo dice a Scottie. Ese ruido de fondo de su odio será sólo sofocado bajo la campana que albergará familiarmente la hora de su llamado. Sin duda el problema de una "buena" y "mala" repetición también le inquieta a Hitchcock, pues vemos cómo la amiga de Scottie que realiza su autorretrato equivoca la "parte del acontecimiento que queda sin efectuarse" al querer regalarle a Scottie ese retrato donde posaba como Carlota Valdés y que él encuentra como una broma de mal gusto y se va entre triste y defraudado. Pero ruido de fondo, es la ciudad entera de San Francisco, que se sabe recorrida por toda su falla y clama sinuosamente desde su hendidura como bajo profundo que termina por modular o serializar cada una de las torsiones de la película.

Pero lo que sugiere de varias maneras Trías al insistir sea en el contexto renacentista, barroco, romántico y en el de una antropología freudiana del inconsciente, para una "profundización analítica de la categoría de lo sublime a través de la categoría de lo siniestro", es cómo ese ruido de fondo es constituyente de la situación humana, cómo desde Heráclito esa máxima tensión entre los vivientes y la cesación de cualquier tipo de vida en ellos se ha expresado: vivir muriendo y morir viviendo, la resumía en una fórmula

austera el de Efeso. Y esa condición es perceptible por la falla y la catástrofe que amenazan a la ciudad entera con abatirla desde su origen mismo. Asentada sobre una laguna y circundada por volcanes que la arrasarian, México parecería destinada al desastre y sobre esa amenaza latente teje una utopía que no cesará de ser traicionada. Lo impresionante es que este tejido esté signado por la fisura que se transmite a todos los habitantes de la ciudad que, tanto los une como los separa; ella es al mismo tiempo la marca de su origen como el signo de su disolución futura, la grieta está presente en cada uno de ellos como comunidad imposible y ello no sólo por la irrevocable sanción de la traición a una revolución nacida en ese topos quebrado.

A vuelo de pájaro recordaremos que Ixca comienza observando en panorámica la ciudad, yuxtaponiendo opuestos, bellos y siniestros, luego nos llega la voz de la ruletera que terminando su jornada se encuentra con los satélites que van hacia la fiesta, ella está ensopada por la lluvia, su disfráz para saltar cada noche en escena parece tan ajado como los cuerpos que se estrechan en las aceras para procurarse calor y seguridad, su perfume se vuelve el miasma que los niños tirados cerca de las cloacas respiran y lo que ellos hablan o espetan desde el fondo de un cuerpo herido y rancio de dolor, se mezcla sin confundirse con las palabras afectadas de los de rancio linaje que van hacia la fiesta de Bobó. En el salón de fiesta Ixca se ha introducido mirando el paisaje humano como si se tratara de una pintura

puntillista de Seurat, próxima a desaparecer entre nubarrones y tufos. Breve repaso a las cosas de la habitación que son recuerdos de bohemia; y sin embargo con apenas fragmentos de algunos mundos que el paseo de Ixca nos hará transitar, ya podemos describir cómo funciona su máquina literaria, su máquina de transcripción de signos, su máquina de producción y captación de signos: por un lado una mirada estratégica "a través de la cual se impone la hegemonía de un ver sin sujeto, sin objeto, sin finalidad, especie de super yo panóptico tanto más confuso cuanto que se instaura en un ambiente que se puede comparar al de la comedia dell'arte. [...] Ya no son esas entidades brutalmente discernidas las que cargan el trabajo de ruptura y de deriva, sino el conjunto de la obra, en la cual cada fragmento, como en una imagen holográfica, es portador de la complejidad del todo"⁷⁰. Somos conscientes de que el comentario de Guattari está referido a tres telas de Balthus, sin embargo pensamos que está en perfecta consonancia con una aproximación de una estética expandida en la obra de Fuentes, la cual "ninguna hermeneútica, ninguna sobre-codificación estructural sabrían comprometer la heterogeneidad y la autonomía funcional de estos componentes, garantía de la abertura procesual de la obra, ninguna operación significativa podría ser 'resolutiva' de las vías entrelazadas de la discursividad estética"⁷¹. A la heterogeneidad a la cual se alude en las telas de Balthus,

70 Félix Guattari. *El constructivismo guattariano*. Cali.

llamadas en general *La Calle*, es a la producción de heterogénesis a partir de operadores que Guattari llama máquinas concretas y máquinas abstractas que garantizan el flujo de afectos y perceptos, para nuestro caso, en un constructo literario que pone en fuga la ciudad. Estas máquinas aseguran acabar con el falso dilema de forma y contenido en el que una estética restringida operaría y encuentra rendimientos como los que señalabamos en la glosa de *Lo bello y lo siniestro* de E. Triás, Pero lo más interesante a nuestro juicio, es que si bien en el texto de Guattari existe al parecer una divergencia con el hermano de Balthus sobre la no discursividad de la expresión pictórica según la calificaba Klossowski, la tensión que nos hace notar es el paso en sentidos quizá simultáneos, de lo óptico hacia lo háptico o viceversa; dicho en sus términos: "sobre el aspecto de la enunciación, la aprehensión de una obra pintada es discursiva, mientras que sobre la de su contenido le adviene dejar de serlo"⁷². Y como sugeriremos más adelante, el juego que va de *La región más transparente* a *Los años con Laura Díaz*, consistiría en "delimitar los operadores concretos que nos permitirían pasar del uno al otro", es decir de lo háptico a lo óptico o viceversa. Pero una singularidad que no podemos dejar escapar, es que se trabaja con materiales retóricos para producir estos efectos y pasos en ambas obras. Tampoco podemos olvidar el extraño tono exhortativo con el que comienza Ixca su recorrido

discursivo, su voz tenderá cada vez más hacia un paisaje intensivo en el que se despliega una polifonía concreta de la urbe. Este tono exhortativo en la voz de Ixca y que luego será el colectivo, la muchedumbre de la ciudad; nos compele a instaurar una relación que sería la lectura comprometida o cómplice que desencadena en nosotros: función fáctica, la define Guattari y que nosotros nos atrevemos a traducir del gesto de Ixca como; "Ven mira y sígueme para perdersnos". Y lo que nos lleva a mirar el recorrido de Ixca, no solamente es la disolución de su propia voz y el estallido barroco, monádico de la ciudad; sino volver a poner en evidencia y en juego la tensión insoportable de "nuestro propio miedo ancestral al descuartizamiento" y la acción "conjuradora de los malos augurios" que este miedo inmemorial nos provoca. Lo que nos da esta habla plural, habla de fragmentos, son territorios, regiones en las que un discurso ha echado a andar y da por sus ritmos nuevos territorios y formas de habla. Los cortes a los que nos somete el recorrido del discurso de Ixca, anuncian la deriva del territorio en el que estaremos inmersos. Estos cortes, se habrá adivinado ya, constituyen el espacio barroco que se despliega como objetos fractales, metáfora privilegiada del espacio barroco que señala la existencia, la insistencia de lenguajes polifónicos, de hablas heteroglósicas, de conjuntos lejos de los equilibrios precodificados. Entre las consecuencias de una tal función de los cortes como

operadores de un cierto tipo de bricolage, sólo que complejo como lo supone una morfogénesis estocástica, queremos subrayar, como lo dice Guattari, el engendramiento de "las modalidades de subjetivación individuales y/o colectivas". Pero revertida esa consecuencia al nivel más inmediato, es decir, al de nuestra propia sensibilidad; "cracks en el estado de las cosas, el estado de los lugares, el estado de las normas... cracks que nos inducen a nuevas prácticas sociales y a nuevas prácticas estéticas", entre otras las de formular una lectura ~~por~~ experimentar en unas novelas que se ocupan peculiarmente de lo urbano. Vincular por fin la hechura de una tesis a las huellas de los pies⁷³. Hacer de las prácticas estéticas del leer y el escribir, formación de subjetividad.

Como se recordará en el texto de Guattari, la mención a Mijaíl Bajkthín es fundamental. El espacio dialógico al que se refieren ambos, es al espacio polifónico de las novelas en las que se pueblan los territorios con sinúmero de hablas y de lenguas; heteroglosias que intentaremos definir en adelante. Queremos hacer solidarios los conceptos de espacio barroco e imaginarios polifónicos que transitan en el espacio citadino que recrea la obra en general de Carlos Fuentes.

72 *Ibid.* p. 125.

73 Michel Serres. *Génesis*. París: Grasset, 1982. Tr. de Luis Alfonso Paláu C para el Seminario "Equilibrio y fundaciones. Segunda lectura de la obra de Michel Serres": Medellín.

1.3 La fiesta y la carnavalización

SIGNOS Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido. Afuera el cielo extiende la tierra vacía hasta el horizonte, se abre el cielo donde corren las nubes. En la forma que el azar y el viento dan a las nubes el hombre ya está entregado a reconocer figuras...

Entre las tareas más delicadas aparece esta doble vertiente en la novela; por un lado mostrar las estesias que ponen a circular los personajes del pueblo y los signos que evocan estas estesias, pero también estos mismos signos como reveladores de ciertos valores que al igual que entre los burgueses, los intelectuales o los satélites, tienen y hacen un juego de fuerzas muy peculiar, comportan igualmente con respecto a los otros mundos mencionados, diferencias y al interior de su propio mundo señalan el juego diferencial de las fuerzas que han puesto a circular esos signos. Ya habíamos señalado muy de corrido, como mientras en el mundo burgués se pretendía hacer del propio cuerpo un campo de batalla donde se librarían las más cruentas ritualizaciones de purificación y asepsia (desde el nacimiento, atravesando todos los períodos de crisis y hasta la muerte en la más fantasmática de las actuaciones), en el mundo del pueblo, por el contrario cada objeto y cada cuerpo tiene su peso

preciso, no se le intenta desmaterializar o revocar en modos de vida o estilos de vida, sino insertarlo más profundamente en el continuum vital que no se deja encerrar en parcelas conclusas. Bajkthín señalaría, que hace parte de toda una moral burguesa el buscar modelar cuerpos acabados, sin fisuras ni grietas, sin pliegues ni relieves, lisos y desprovistos de cualquier aspereza que pueda dejar la vida en cualquier instante. Cuerpos cerrados al afuera, temerosos de cualquier contacto o contagio, sin poros y sin cicatrices, sin arrugas y sin surcos, sin huella alguna de trabajo, fatiga o placer. Y por ello mismo como no lo ha dejado de denunciar Sennet, como una escalada del narcisismo contemporáneo a dos pasos del sadomasoquismo. Pero se trataría, al suscitar estos problemas de no caer en una nueva forma de maniqueísmo; ni los rigores blandos de sincretismos californianos, ni la exhibición de heridas que supuran impotencia y resentimiento. Se trataría en todo caso, de evitar endurecer líneas de fuga o evitar líneas de fuga endurecidas que ya no conectarían mas que con pequeños conformismos y pequeñas normalizaciones. Quienes detentan y consolidan el poder, no cesan de invocar procesos de depuración, remueven en el fondo zoológico de los hombres acosados por el miedo, los imperceptibles terrores al excremento, al detrito, a la descomposición, a la náusea. Una biopolítica que administra a los existentes es lo que se capta en esa mutación junto a la constitución de una ética

subyacente en la relación moral-arquitectura. Allí donde se recompone la "naturaleza" por este gesto de abstracción, también se informa una pérdida de sensibilidad como diría Richard Sennet. El gesto no es reciente si ^{no} atende^amos la lección de Elías Canetti tan sensible a observar en los mitos mismos, analíticas u ontologías de dramas políticos. Baste recordar que Masa y Poder se inicia con el análisis del temor a ser tocado. Y este tocado es siempre miedo a lo impuro o a lo que las culturas llegan a producir como tal. Ixca Cienfuegos cuando intenta tocar con sus dedos a la ruletera, traza el petimento de dos cosas: hacer notar que el ruido crea la ciudad y para ello intenta traernos todas las voces que hablan o se silencian en ella; y que la ruletera es marcada por la ciudad pero ella misma es también la marca de la ciudad, ella es la rueda solar que anuncia los ciclos de luz y oscuridad. En el gesto de ambos se compone una analítica de la desaparición, conminados a percibirla como estesis de residuos. Ixca desciende al mayor número posible de estratos de la ciudad, indaga por el origen de México y se encuentra que hay violencia y furia, ruido. Y sin embargo con su recorrido hace percibir otras tensiones: mientras más brutal y ruidosa fuese la revolución, más limpios, silenciosos, serían los cenotafios. Más inmaculado sería el progreso. A los ajusticiados por la

Ed. Kairós. pp. 35-37 y ss. 1980

75 No solamente aludimos a *Carne y Piedra*, sino también a la serie de estudios en los cuales daba inicio su reflexión que tanto lo había ligado al trabajo con Foucault; pensamos por ejemplo en "Sexualidad y Soledad" y *Vida urbana e identidad*

revolución sólo se les otorgarían dos inconvenientes: madrugar muy temprano para sentir las balas entrando por la espalda como quien siente el rocío de la hierba cuando el cuerpo se desploma en ella y la garantía del olvido porque nadie musita su nombre al viento. Sólo la fiesta de los muertos, garantiza que toda la masa anónima de sacrificados tenga su banquete sacrificial. La serie de banquetes se cierra sobre sí misma cuando a la masa expiatoria de los muertos, los vivos le ofrecen el banquete ritual que calmará la furia encajonada bajo tierra. La serie se abre en el banquete que tiene lugar en la epidermis de la tierra; la tierra entera concebida como un inmenso depósito que propala el banquete de la historia, al cual se entra cuando ya ha comenzado y al que se abandona cuando aún no ha terminado. Sobre el gran Zócalo de la ciudad y sobre los cementerios, dioses pétreos sobrevuelan el festín, velan la comida de los vivos bajo el sol jaguar y la muda de piel de la serpiente. El pueblo llano teje su pharmakos en un paisaje de intensidades.

Lo grotesco nos ocupará en el análisis de la fiesta y el carnaval. Lo caracterizaremos a la manera de Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*⁷⁷. Dentro de los diversos devenires de lo

cultural. Barcelona. Península. 1975.

⁷⁶ Elías Canetti. *Op. cit.*

⁷⁷ Madrid: Alianza, 1990.

grotesco que bellamente escenifica y formaliza Bajtín⁷⁸, es necesario indagar sobre cuál o cuáles de ellos se recrean en la obra y toman sus fuentes o se reinscriben. Bajtín discrimina dos tipos de grotesco, el romántico y el realista; aquí solamente miraremos de soslayo el primero, para dedicarnos por completo al segundo, con el fin de reforzar lo que interpretaremos como una oposición de ambas líneas: "La segunda línea es el grotesco realista (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc) que continua la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular; reflejando a veces la influencia directa de las formas carnavalescas"⁷⁹. Nos parece que la obra de Fuentes poco le debe a la primera línea (grotesco romántico) mientras que es deudor de la segunda línea en donde se escenifican todas las potencias, imágenes, figuras, etc. del grotesco de la cultura de masas. Es en la primera donde la subjetividad tiene preponderancia, el individuo es el fundamento y poca cabida hay para la cultura popular. Existe una diferencia radical entre una y otra línea, que podríamos definir por el tratamiento, por el tono que cada uno de ellas le da a todos los aspectos de la vida cotidiana; para referirnos sólo a uno de esos aspectos, la muerte por ejemplo, en la línea de lo grotesco modernista (primera línea) adquiere un tono patético, lúgubre, espantoso. En la segunda línea, es decir en lo grotesco realista, la muerte se representa con tono festivo, regenerador, burlón. Este tratamiento diferente en

cada línea, implica una postura estética que vislumbraremos más adelante.

Bajtín es enfático en señalar que lo grotesco es inseparable del mundo de la cultura cómica popular y la cosmovisión carnavalesca. En la obra de Fuentes encontramos todas las características de lo grotesco que la hacen digna heredera de la obra literaria de la que se ocupa Bajtín: *Gargantúa y Pantagruel*. Pero no menos hija de los desafueros verbales y corporales de la picaresca española. Lo grotesco en Fuentes es el detonador de la oficialidad, de la seriedad de la historia, su sucedáneo: el hiperbolismo positivo es quien regenera y pone en marcha un tiempo mítico. La charnela de este tiempo mítico y los poderes regeneradores que él implica, nos facultan para leer en *La región más transparente*, no un fatalismo cerrado, cíclico, despojado de la risa que es el motivo (como se habla de motivo pictórico) reiterativo a lo largo de cada generación sino el derrocamiento del tiempo sacralizado por los dos poderes trascendentes: Iglesia y Estado; y todo en favor de un tiempo festivo, profano, y que pone de presente la inmanencia de las imágenes más que la dialéctica de un tiempo trascendente. Si nos lo representáramos espacialmente, este tiempo trascendente concordaría con la vertical en la que se encuentran la profundidad y la altura, es el tiempo de la seriedad. Se eleva o se desciende por una vertical. El tiempo profano, de lo festivo, no tiene ni

profundidad ni altura, es pura superficie, es el tiempo del humor. Lo grotesco es la mejor expresión del humor. Es un tiempo que se opone a lo maniaco-depresivo, es el tiempo del *a-flor de piel*: nada hay más profundo que la piel. Se podría leer la novela como la puesta en juego de esta oposición: por un lado lo grotesco, hiperbólico, paródico de las generaciones de los del *Pueblo* y por otro, el refinamiento, la afectación, la tonsura, la rigidez y amaneramiento de un poder que parece consolidado como un estado final, como cuando se viste a una estatua o a una máscara mortuoria de valores incorruptibles. En contraposición de los valores inmanentes del *Pueblo* que parecen amenazados por la desgracia, el desastre, la corrupción. Podríamos también darle la imagen topográfica que le corresponde a cada cultura. Los tópicos (o *trópicos* y *utópicos*) de la cultura de la risa, son precisamente los que hacen que cada acontecimiento no trascienda, no se componga en el campo trascendental de una conciencia sino en la memoria colectiva de los cuerpos, constituyendo de esa manera la comparsa inmanente de una mascarada: toda una cultura de la risa. Para la acuñación de estos dos conceptos de cultura de seriedad y cultura de la risa, me he valido también del hermoso texto de Gonzalo Soto Posada: *El Nombre de la Rosa y el Mundo Medieval*⁸⁰. Hay que anotar para evitar cualquier equívoco, que la no trascendencia de los acontecimientos es el mejor de los efectos de

80 *Op. cit.* in Revista Ciencias Humanas #11, Universidad

superficie, es decir que una acción de parte de alguno de los del *Pueblo* ha de ser concebida bajo el signo de la pura corporeidad. Efecto de superficie quiere decir que todo aquello que era convocado como un ideal, como algo de valor supremo e incorpóreo, sube desde su profundidad a la pura superficie, se muestra como un efecto, o todo aquello que era un estado ideal que debía ser alcanzado descendía de su altura y se mostraba como efecto a causa del dardo mortal de la risa que mataba cualquier deificación. Para ilustrar esta oposición general, remitámonos a *La región...*: Teódula e Ixca temen como cualquier otro del pueblo, que el refinamiento, el eufemismo, la urbanidad, suplanten la posibilidad de cierta aquiescencia que tiene su referente en el cuerpo, y se rebelan contra la domesticación de los cuerpos a la que le antepone hábitos de una austeridad terrenal, que nada tienen que ver con una recompensa en el más allá. Mientras ellos son dados a un puro exceso corporal que tiene su localización en lo "inferior corporal". Mercedes Zamacona para supurar su malogrado catarismo recurre a lo "superior corporal", la boca como lugar en donde se pronuncia su deseo o encarnarlo en la consigna que había recibido de pequeña del tío cura en Morelia, sin embargo donde no se consuma: "El espíritu de la verdad dará testimonio de mí"⁸¹. Mercedes será enclaustrada, clausurada desde muy niña para el mundo, y sin embargo su carne será cada día más sensual pues en ella se

Nacional de Colombia, Medellín, agosto de 1988, pp. 9-24.

dan largas batallas contra la concupiscencia; no es extraño que en su descripción de mujer encerrada, los sonidos y los olores, el sabor y el color, sean hilvanados uno tras otro en los sentidos que a ella se le deben negar. Por eso cuando el joven Federico Robles está a punto de cruzarse en su vida, su cuerpo tiene conatos premonitorios de la catástrofe hacia la que la arrastra ese río vertiginoso de un deseo que desconoce:

Me va a suceder algo, pronto me va a pasar algo -y pudo regresar, rápidamente pero sin prisa, con un frío concentrado en la nuca y en las piernas flojas, a la casa y a su cuarto y cerrar la puerta y darse golpes de pecho y murmurar en silencio su arrepentimiento por haber provocado lo que no entendía- pues sólo lo que ella sabía era lo sancionado; el cura le había explicado la palabra de Dios; tenía que saber, tenía que distinguirlo a El del Demonio- y Dios, que veía en lo oscuro, la recompensaría, la recompensaría de todo aun de haber pecado cuando supiera concurrir al perdón: pero nunca la recompensaría -pensaba ahora- por no haber vivido, por haber juzgado contra la gracia en silencio, como las otras dos mujeres de la casa⁸².

Aquél contra el cual luchaba, tenía todos los signos del mundo: estaba en el olor de los peones de la hacienda que olian a tierra húmeda y cafetales, estaba en el perfume que los colibrís dejaban en el aire cuando libaban las flores, en el silencio de las miradas que exultaban palabras, en los dedos que se demoraban sobre las costras mohosas de una pared vieja; negar uno a uno los sentidos pues el enemigo está desde allí haciendo su llamado, su

81 Carlos Fuentes. *Op. cit.* p. 367

82 *Op. cit.* p. 370.

señal inervada en la sensación de quien oye, de quien ve, de quien escucha, de quien olfatea, de quien saborea, de quien palpa, de quien piensa e imagina. Esa catástrofe que se le acrecentaba en el cuerpo a Mercedes, tenía nombre y cuerpo:

Mercedes, cuando acababa de cumplir quince años, supo que su tío el cura llegaría de Morelia acompañado de un joven limpio, escueto, sin línea excesiva de carne, ceñido como el paisaje mismo que se recuperaba en una o dos memorias suficientes y más que los ojos que la perseguían en su diario paseo por los cafetales. Era el sacristán de la parroquia, dijo el cura cuando llegó, un indito humilde, trabajador, respetuoso... y Mercedes recobraba el recuerdo fugaz de los ojos oscuros que apenas levantaban una mirada densa y como recién sorprendida por una revelación. Era todas las miradas de los campesinos del lugar, pero no diversa y plural como ellas, sino única, inseparable de ese cuerpo, de ese hombre, a otros más. [...] Al pasearse, cada mañana, entre los cafetales, Mercedes se decía que hoy, sí, hoy, esos ojos brillarían un instante entre las hojas pardas, y después asomarían con todo su cuerpo a hacer una presencia íntegra bajo el sol, sin reductos. [...] Se cruzaron; Mercedes no se atrevió a buscar, una vez allí, la mirada; pero se detuvo, se compuso la hebilla del zapato y con el rabo del ojo siguió el trayecto cabizbajo del muchacho. Lo siguió a corta distancia, deteniéndose de vez en cuando a acariciar una planta, o la nariz de una yegua, mientras el muchacho caminaba hacia el corral... Fascinada, Mercedes recorría con la vista al caballo, tratando de descubrir, en la excitación de toda la carne animal, el reflejo y la explicación de su propia

carne erguida, de todas las carnes...⁸³.

En esos días en los que se engendra a Manuel, Mercedes dicta una sentencia de muerte que también pueda alcanzar al hijo ya que al padre no lo puede tocar:

Compró una casa en Coyoacán y bautizó al niño Manuel y lo crió con el amor a la verdad y así pasaron los años, sin pasar, detenidos en dos o tres momentos que recogían todo el tiempo y toda la vida: pulsando como un coágulo sobre el tiempo, sólo esto: padre de mi hijo, no tendrás más poder que el que exprimiste a mí, y deberás regresar a mi imagen y a la de tu hijo para encontrar la verdad y el origen de tu fuerza y lo demás será la disipación y el orgullo sin frutos y el crimen más horrible, el que no sabe que es su crimen...⁸⁴

Manuel realizará la consigna de la madre y siendo burlado por el padre, su hijo es un vicario del cual "El espíritu de la verdad dará testimonio de ella". Su cuerpo, el de Mercedes, es de una importancia extrema, pues encarna realmente los valores que predica, veremos los nexos que tiene con el cuerpo de Norma. Nexos de semejanza y desemejanza, operación de un desdoblamiento. Pues si a Mercedes todo lo que la vida le negará de por vida y se lo regala en una oleada que la arrasa en una tarde para dejarla varada en un nuevo claustro hasta su muerte, si a ella que una riada de amor la destroza en unos días para volverla a arrojar al desierto del cual venía; a Norma se le impone cada día de su vida el buscar el amor que la deseca y la

83 *Op. cit.* pp.373-375.

84 *Op. cit.* p. 382.

hará arder cuando se frote en la chispa de Ixca hasta el deseo de matarlo cuando frente a él mira su propio rostro gélido de amor, su narcisismo es tan destructivo que la lleva a imaginar...

Hay noches de calor en Cuernavaca en que saldría a venderme a la plaza. Voy a volverme loca si no encuentro carne a la cual pegarme, si tengo que seguir con la única voluptuosidad de observarme desnuda en el espejo, de irme desvistiendo con caricias bajo las sábanas... El siguiente fin de semana, Norma tuvo que ir por la noche a la pieza de Pedro pretextando cualquier cosa, y allí la pasó, ya sin miedo, y con impaciencia. Un mozo estaba recogiendo las botellas vacías cuando, a las siete de la mañana, salió Norma, y la observó con una sonrisa que antes había visto dirigida a la mayor parte de los huéspedes a cualquier hora. A Pedro le dió asco que hubiera sangrado tanto, y dejó de verla, pero la invitaban a salir otros muchachos, que ya no le mandaban orquideas y en el coche le ponían la mano en el muslo, y ya no la volvían a invitar si no los besaba⁸⁵.

Y poco antes de intentar asesinar a Ixca, él le recuerda su aridez, su inane deseo: "tu no necesitas carne, quieres palabras, palabras para oprimir y palabras que regresen a tí convertidas en dolor de otros". Sólo por ello Norma sólo podía pensar de Ixca; "Este hombre me quiere destruir". La furia que encrespa a Norma podrá ser saciada en el abismo oceánico que la preña de toda su sed de supervivencia para no depender de nadie y declarar triunfal: "Y puedo jodérmelos a todos, ¿sabes?, a todos..."⁸⁶.

85 *Op. cit.*, p. 117

86 *Op. cit.* p. 299

Reseñaremos así lo que entendemos, con Bajtin, por lo inferior corporal:

La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, *tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora.*

La polaridad de las fuerzas que se dan cita en la novela no puede ser más manifiesta que en esta presentación que hace Mercedes de sus padecimientos en la hacienda-convento. Mientras que en ella importan, como componentes de toda moral, la limpieza, la austeridad, el decoro, el pudor, las buenas maneras, y como signo de educación y cultura, de saber y civilidad, el respeto a las leyes civiles y el temor a dios, la piedad y amor filial, para los del Pueblo estos valores tienen la calidad de un airecito que sale por la boca. Palabrería. Sus filiaciones están dadas por otros afectos. Su hijo Manuel, que quiere ver establecido el reino de la verdad sobre la tierra, hace la revolución como quien hace una prédica de salvación y por eso su padre Federico Robles no puede menos que burlarlo.

Siguiendo las tres grandes divisiones que caracterizan la cultura cómica popular, que a su vez configuran lo grotesco, vamos a sugerir dos instancias en la

obra de Fuentes que ponen en juego las divisiones establecidas por Bajtin. Es apenas obvio cuántas instancias más precisería una obra de semejante envergadura sin que agotemos su profundo vitalismo. Pero las dos que ofrecemos a continuación son apenas la muestra más representativa de todo el complejo mundo de lo grotesco, de su riqueza sin par.

- a. Las fiestas y carnavales.
- b. Parodias del poder religioso, militar, civil, científico.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SERVICIO BIBLIOTECARIO
DEPTO. DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA "EFE" GOMEZ



a) *Las fiestas y carnavales.*

Antes de dar paso a estas grandes estructuras, reseñemos con Bajtin lo que ha de entenderse por cada uno de los aspectos constituyentes del grotesco y cual es el valor que reside en él, su estética propiamente dicha que es una visión del mundo. Comencemos diciendo que:

entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y la obras populares líricas y épicas, la risa no ocupa sino un lugar modesto. Incluso en esas condiciones, la naturaleza específica de la risa popular aparece totalmente deformada porque se aplican ideas y nociones que le son ajenas pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la estética burguesa contemporáneas. *Esto nos permite afirmar, sin exageración, que la profunda originalidad de la antigua cultura cómica popular no nos ha sido revelada*⁸⁷.

En ése sentido pensamos que, una acuñación como la de "realismo mágico" con el cual se ha querido describir parte del quehacer literario en América, es un concepto de academia pequeño burguesa que no dice nada del mundo creado por Fuentes, que carece de sentido al adoptar sólo uno: el de amortiguar el peso del hiperbolismo y la exageración, sin atender la originalidad que poseen, su profunda riqueza sumida en el humus de la cultura popular. En su lugar adoptaríamos el que el mismo Fuentes propone: *expansionismo barroco*. Pero este humus es viviente y la exageración y el rebozamiento vital, no es un mero recurso literario que el autor pone en juego para maravillarnos de una imaginación

desbordante o de unas imágenes delirantes. Ellas son signos patentes, claros, de una visión del mundo, de una postura ideológica y poética, es decir de valores que hacen contrapeso a otra postura ideológica, estética. En el contexto histórico de la Edad Media y el Renacimiento, Bajtín anota:

El mundo infinito de las formas y las manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones -las fiestas públicas carnalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y "bobos", gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc- poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnalesca⁸⁸.

La región más transparente del aire se nos presenta como la invención de una horda de nómades, de desterritorializados que se asientan o se reterritorializan sin encontrar la patria en medio de la revolución. Un hombre del medioevo nos diría: "Busquemos como buscan los que aún no han encontrado y encontraremos como encuentran los que aún han de buscar". Mas estas parodias nos remiten a una misma esfera de lo cotidiano, de la vida cotidiana a la cual nos dirigimos ahora para hallar rasgos típicos que caracterizan la cultura cómica popular. Como propone Bajtín:

El núcleo de la cultura popular, el carnaval, no es

tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y en general, no pertenece al dominio del Arte. *Está situado en las fronteras entre el arte y la vida.* En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego⁸⁹.

Distinción capital. Es necesario pensar que la risa es siempre lo más exterior, topográficamente hablando es lo más foráneo, lo extranjero, lo nómade; el humor siempre nos habla como en una lengua extranjera, la risa y el carnaval vienen y van. De cierta manera la risa llega de afuera y es algo que hay que circunscribirle un límite, mantenerla en un umbral, debido al peligro que comporta, ella amenaza con derrumbar tanta seriedad inherente a la trascendencia de las instituciones y poner en entredicho a las instituciones mismas, por ello hay que exorcizarlo con todos los Universales posibles, de preferencia Dios y el Poder del Estado. Siguiendo a Bajtin:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* en los que los hombres... en una proporción mayor o menor, vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo...*⁹⁰.

Es necesario aclarar que, en la obra de Bajtin, la

89 *Op. cit.* p.12

90 *Op. cit.* p. 11.

cultura popular está mostrada como una unidad compuesta de todos los elementos que le prodigan la fiesta, el carnaval; la manifestación de la cultura popular es pues múltiple y se discriminan uno a uno sus elementos más representativos, ensamblados a su vez en tres grandes unidades que este trabajo muestra integradas en la fiesta. Lo característico de la obra de Fuentes, y que han dado en llamar lo "real maravilloso", ha servido para disculpar la encrucijada política que nos señala el autor como una prueba más de su desbordante imaginación, de su exageración proverbial, de su alta cultura y erudición. Esas características que hacen parte de lo grotesco: fiestas ininterrumpidas, banquetes sin final, retahilas que no detienen el pavor moral de la suciedad, sexualidad desbordante, lenguaje soezmente delicado o refinadamente vulgar, delirio de muerte y vida alucinada, guerra por palabras y parodias del poder, paranoicos que añoran las pruebas irrefutables de su supervivencia, una naturaleza que parece conminar al desbordamiento, que más que unas leyes parece abatir una calamidad bajo el nombre de la procreación lujo-rabiosa. Esas lecturas serias han sido nefastas por su irresponsabilidad y porque han desparasitado el mundo expansivo barroco de Fuentes de sus lagunas, de sus chapuzales de lujuria, de sus lodazales infectos, de la cenagosa vida que crecía como una planta indómita, como un rizoma entre los ladrillos.

a. - *Las Fiestas y carnavales.*

Por el momento, contentémonos con enumerar las características más visibles de la risa popular en las fiestas: 1. el privilegio otorgado a la libertad de los cuerpos que no han sido santificados (viven como antes del pecado original: la revolución y la fiesta crean un interdicto); 2. el exceso de tales cuerpos en sus maneras de entregar lo que ha de consagrarse en la trascendencia y no en la inmanencia; 3. el atentado de los nómades contra la unidad de la lengua que nos harían retornar al estado babélico, castigo y errancia en las lenguas; 4. la sexualidad como símbolo de vitalidad y bufonería; 5. las pruebas de fuerza y resistencia para devorar alimentos recuerdan las de las señales pantagruélicas: orientación hacia las potencias telúricas, terrenales. La trascendencia, la cultura de la seriedad, quiere que todos los instintos estén sublimados y tiendan a realizar los ideales que bajará de su pedestal la cultura de la risa:

El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal... es el cielo que desciende a la tierra y no al revés.

Cuando se le muestra el trasero a alguien o a algo, sea sujeto, cosa, o idea, se le está diciendo: "Podeís iros al infierno". En México esto tiene un sentido muy peculiar.

Aún se conservan en Alemania, en las antiguas torres de Iglesias protestantes, especies de diablillos, señalando en postura obscena, es decir con su trasero, la boca del infierno; el lugar que señalaban en la Alemania medieval se suponía estaba en Gibraltar o en algún otro estrecho asociado a las gargantas de la Sibila (por deformación de Sevilla). El exceso, el desbordamiento de la vitalidad acaece como una peste, pero esta presentación sólo pretende hacer rendir su desmesura. En otra fiesta, además de servir como valor positivo y de contraste frente a la muerte representada en la guerra, sirve como mecanismo disparador de lo sobrenatural y prodigioso de las potencias vitales. Exceso en el banquete, exceso en la sexualidad, exceso en la palabra minimalista que destrona la grandilocuencia de las buenas costumbres, exceso de música popular ante la pertinaz presencia de la música sacra que se ejecuta en un recogimiento tal que efectúa un tedio insoportable, ejercicios de música al fin y al cabo desligados de la vida bullente en México, que terminaron por ser olvidados como cualquier Motete intentando sublimar las pasiones que suscitan la polifonía, no de otra manera es la relación que sostiene Pimpinela de Ovando; trampa de nostalgia y melancolía, pasión triste marcada por su propio nombre: Pimpinela que no es *roja*

Pimpinela se recostó en el diván de terciopelo, cerró los ojos y dejó que Vivaldi la arrastrara a un mundo a la vez intangible y hondo, hecho de cristal marino, océano de aire. Creación plena, se repetía sin hablar Pimpinela, herida por la música, inerte, sin una sola célula en tensión: sentía que la música

la licuaba; quería agradecer una creación que sentía destinada a ella sola; como una especie de premio providencial que se acumulara a los del nacimiento, a los de la colocación en la vida -y sin embargo, se repetía también que ella no lo había querido, ni pedido. Se sentía, más que recompensada, definida, entera, absoluta- y al mismo tiempo, se repetía que vivía rota y fragmentada y que era ese fragmento de algo lo que luchaba y se fatigaba en la restauración de otros fragmentos, de otros fragmentos rotos que tampoco podrían volver a ser. En un segundo sagrado, Pimpinela tocó, olió, recordó, sustrajo del pasado todos los elementos de su ansia de conservación; su memoria voló hacia atrás y hacia adelante, en un doble movimiento unido por el afán de recuperación, mientras sus ojos se llenaban de un humo opaco y volátil⁹¹.

No se podría ser más explícito acerca del afán de supervivencia, Pimpinela es agenciada en el ritornelo musical de Vivaldi haciendo sensible los devenires fascistas de su existencia⁹². El cura rojo no imaginaría nunca que su alegría sería usada para tranquilizar en un sopor de acuario, el pasado violentamente almidonado de una niña consagrada a la perpetuación de su clase, su sangre. Las anotaciones sobre el tiempo de la revolución; al vuelo, que parecen dejadas al azar de una información apenas supuesta en el movimiento de los tiempos, son de una fortísima impresión, es una de las características más notables de todos los sistemas de dominación. Elías Canetti describe:

Podría decirse que la ordenación del tiempo es el más eminente atributo de toda dominación. Un poder recién aparecido que quiere imponerse, debe proceder a una nueva ordenación del tiempo. Es como si con él comenzara el tiempo; más importante aún le es a

91 *Op. cit.* pp. 261-262.

92 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil Mesetas*. "Del Ritornelo". Valencia. Pre-Textos. p.351.

todo poder nuevo el que el tiempo no *transcurra*. De sus pretensiones temporales puede deducirse la imagen de grandeza que un poder tiene de sí⁹³.

Si leyeseamos con cuidado cada vez que en los carnavales uno de los personajes se despoja de su máscara para ver al frente otra máscara, pero de cultura opuesta, de seguro encontraríamos algo significativo en el gesto. En este caso vemos como los pacíficos habitantes de México lo hacen, pero pocos pueden imaginar que esa máscara la de los Satélites e intelectuales oculta la tragedia y la muerte; los oropeles de esta horda son de todos los más nefastos pues es un augur de la decadencia, aún a pesar de que su hallazgo signifique una nueva fiesta pero también una nueva guerra. Son los más nefastos pues ellos indican el comienzo del final, la fiesta poco a poco dejará de ser la fiesta que nace en la topografía concreta del Pueblo, el espacio de la risa será invadido por una risa decretada tras los años de guerra, una risa que no nace en el utópico sino que viene de la burocracia celeste del PRI. Con los oropeles siniestros de los Burgueses, los intelectuales, la muerte mostró sus narices y olió el reguero de sangre dejado sobre el polvo del desierto. De ahí en adelante lo volvería a hacer y la fiesta está cada vez en menores condiciones de ser el lugar en el cual la muerte se aleje, antes bien, ella se constituye casi que en su presagio, su premonición. Ella (la fiesta, el carnaval) alejaba con su gasto desmesurado de

93 *Op. cit.* Alianza/Muchnik 1987. pp395-396.

excedentes, la parte maldita con la que comerciarán los nuevos signos de que *el progreso está llegando a México.*

b) *Parodias del poder religioso.*

En ambos casos, en el de Norma y Mercedes hemos de mirar el espacio, la proxemia en la cual se desenvuelven con respecto a los otros. Se nota en ambas que están sus cuerpos a todos retirados, aislados por virtud o por disposición, no encarnan un umbral sino que uno con respecto al otro son un horizonte: Norma es un horizonte. En Mercedes, el aislarse del mundo, no tiene el sentido de librarla del posible contagio con lo demasiado humano, ella permanecerá sobrehumana hasta el final, pura. Aunque el movimiento que se efectúa en Norma es similar, no logrará permanecer incorruptible. La podredumbre le abrazará desde dentro: los ideales tan pesados terminarán por *llevarla a tierra y combustirla.* En Norma, su situación misma la compromete a esa ligereza de burbuja irisada con la cual despegará. De cierta manera mientras en Norma, su estado se vive en la plena inconsciencia, como un estado de gracia, investida de inocencia, en Mercedes habrá una férrea voluntad si se puede hablar así, para permanecer en estado de pureza, de castidad que la hace inhumana. A Norma, un deseo de imponerse, enmascarado en el ascetismo, le agobia como un fardo. Pero veámoslo mejor con Bajtin:

... es un cuerpo *perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto desde el exterior, sin mezcla, individual y expresivo*. Todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir todos los lados donde el cuerpo franquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina, se cierra, se debilita. Asimismo, se cierran todos los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo. Vemos que el soporte de la imagen es la materia del cuerpo *individual y rigurosamente delimitado, su fachada masiva y sin falla. Esta superficie cerrada y unida del cuerpo adquiere una importancia primordial en la medida en la que constituye la frontera de un cuerpo individual cerrado, que no se funde con los otros. Todos los signos que denotan el inacabamiento, o la inadecuación de este cuerpo son rigurosamente eliminados, así como todas las manifestaciones aparentes de su vida íntima. Las reglas del lenguaje oficial ... impiden mencionar todo lo que concierne a la fecundación, el embarazo, el alumbramiento, etc., es decir todo lo que se trata del inacabamiento y la inadecuación del cuerpo y de su vida propiamente íntima. Una frontera rigurosa es trazada entonces entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial de buen tono⁹⁴.*

El cuerpo del hombre era a semejanza del de Dios incorruptible, eterno, puro, sin mancha posible, pero también recuerda el Jardín de los epicúreos, dado su "naturalismo", su nexa profundo con la lluvia diluviana. Frente al clinamen de tal caída, se hace necesario introducir no ya una imagen nueva del espacio, sino también del tiempo, que pueda abolir, suscitar la falla del tiempo cíclico o lineal en beneficio del tiempo de flujos e intensidades, de los puros devenires. Pero el claustro-jardín de Mercedes recuerda más el jardín cementerio, todo lo que le rodeaba lo sugiere: losas sepulcrales en su señorial casa, palmas fúnebres, moho que no asegura la restauración para los estados caseosos, no se madura queso

ni vino en su hogar, ni la vida, ni los procesos de corrupción asociados a la vida que se regenerará tienden su soplo en la ciudad donde siempre doblaban las campanas a muerto. Lo que más llama la atención sobre este cuerpo etéreo, es su incapacidad de ser él mismo, mixtura, mezcla, composición, unión de elementos; es una unidad cerrada, limitado en su aislamiento, escindido de cualquier devenir al situarse sobre un pedestal, no parece tener poros, no constituye masa al interior o al exterior, no se añade sobre el cuerpo social pues tampoco agencia ningún devenir, no dispone más que de su pasado fantasmático, es decir de historia. El poder que detenta Norma es la *Gloria* que se le rinde a la Virgen María, no siendo inocente completamente, el carisma perverso es la de *detentadora del poder* que colecciona *hombres*, los montones y rebaños nada le significan, a no ser que los necesite para la adquisición de *más* hombres, pero quiere hombres que *viven*, para enviarlos de avanzada o llevarlos consigo a la muerte. Los muertos anteriores y los que nacerán después sólo le importan en lo mediato. Como María tiene su rebaño de ovejas, de siervos, es una masa creciente que cada vez pronuncia su nombre con más insistencia, hallando reconfortante expeler ese nombre al aire. Norma, como María, la Virgen, acogería a todos en su seno pero le es innecesario. Sin embargo, es como un trozo desprendido de masa que a su vez tiene a todos los seres humanos en su vientre. No sufre ningún azar, ninguna viscosidad, no se metamorfosea pues es un estado final. Norma, antes que una persona, es todo un *personaje*. Por

contrapartida, Mercedes es una máscara, lo que quiere decir también que es un estado final. Su doble figurativo es el claustro místico de Sor Juana Inés de la Cruz. Su impassibilidad ante las conmociones, su inexpresividad facial la considera de buen gusto, muestra de alcurnia por el dominio de sí misma ante el dolor, la fatiga o el placer. Esa es su visión de libertad, nadie ha penetrado por la ausencia de señales en su rostro, a la reconditez de su pensamiento: lo que oculta nadie lo sabrá. La máscara es la negación de todo *comienzo*, negación de todo amago de metamorfosis. Ella vive su *drama*. Siguiendo a Bajtin, comprobamos que la vida íntima de Mercedes, lo que tiene de cotidiano en el cuidado del cuerpo, en la asepsia personal, lo que podría vincular lo informe de los cuerpos con sus excrecencias, sudores, inhalaciones, todas las manifestaciones del cuerpo viviente son extirpadas en beneficio de una moralina, hasta sus heces se depositan en bacinilla metafísica pues ella no pertenece a este mundo, sin embargo su hijo Manuel imaginará un día que la orina de su madre es como la de cualquier humano. Del mismo modo la generación, la procreación es vivida como una calamidad, unida a la vergüenza de deformar el cuerpo liso, sin fallas ni quiebres como diría Bajtin. Para Mercedes y Norma, la procreación está negada, suponemos por qué. En el mismo sentido podrían aplicarse estas direcciones confrontando las masas de los satélites e intelectuales, a la masa de los del pueblo y los revolucionarios. Observemos las fiestas de

ambas tribus. Si como dice Canetti en *Masa y Poder*⁹⁵, toda una etología se sigue de la constatación de la disposición del cuerpo; nos bastaría comparar tal disposición en ambas fiestas:

¿Qué decir de los muebles de Bobó? Exigían posturas del Bajo Imperio, y las mesitas chaparras repletas de vajilla de carretones repleta de uvas de vidrio azul invitaban a ello. [...] Pierrot Caseaux seguía balanceando el coñac. A su vera, Pichi y Junior reían en oleadas rítmicas, obligada respuesta al bon vivant por excelencia. [...] ... la austeridad culinaria parece haber afectado positivamente la otra, tradicional austeridad. ¿Saben? Ya gozan de vida vis-á-viscera. [...] Zamacona tuvo que abandonar su postura favorita, la récamierina⁹⁶.

Otra imagen ofrece la celebración que Juan Morales brinda a su familia en una fonda.

Con la mirada brillante, un rictus de orgullo en la boca, Juan Morales abrió de par en par las puertas de la fonda. -Pásale vieja, anden chamacos. Rosa ajustó al pecho su vestido de algodón. Los niños corrieron hacia una mesa desocupada. Juan, contoneándose, pasó entre los demás clientes. Tiró de su bigotillo recto. Un mesero se inclinó: Pasen ustedes, señores. Por aquí. Pepe y Juanito apoyaban las barbas en el mantel, leyendo el menú grasoso, mientras su madre se ajustaba el vestido. Juan tomó asiento y comenzó a jugar con un palillo de dientes. -Juan, estos chamacos ya debían estar en la cama. Mañana tienen escuela y... -Hoy es un día especial, vieja. A ver muchachos, ¿qué se les antoja? Juan Morales se rascaba la cicatriz en la frente, no es fácil, veinte años de ruletear de noche -si lo sabré yo. Ahí está mi bandera en la frente, como quien dice. Cuánto borracho, cuánto hijo de su pelona que a Azcapotzalco, que a Buenos Aires, tres cuatro de la mañana. Y de repente le sorrajan a uno la cabeza, o hay que bajarse y bajar al cliente, y se acaba con las costillas rotas. Todo por veinte pesos diarios. Pero ya se acabó. -Bueno, ¿se deciden? -Mira papá. A esos niños les llevan un

95 *Op. cit.* pp. 385-392

pastel. Eso. -Juan... -No te preocupes vieja. Hoy es un día muy especial [...] No me lo decía mi padre: "Ay Juan, tú naciste para burro de los demás, para fregarte y cargar con fardos ajenos. No te olvides de vacilar de cuando en cuando. Haz tu gusto, pero no te hagas tonto; nadie nos pide cuentas de la vida, y se olvidan muy pronto de nosotros". Pero eso era en la tierra chica; aquí en la capital, hay que andar abusado, o nos comen el mandado. -A ver mozo: un pollito entero, bien dorado, para la familia. Y pastelitos, de esos de fresa, y con su cremita. Y que vengan a tocarnos los mariachis. Rosa, siempre sola la pobre. Ni cuando andaba pariendo estuve con ella. Siempre lista, con el café a las siete de la noche, agua para la rasurada a las siete de la mañana. (Y las sábanas siempre frías, cuando me metía a dormir en la mañana. Siempre heladas. Como si en vez de gente sólo la noche y la escarcha hubieran dormido ahí. Como si Rosa no tuviera su carne pesada, y su sangre, y su vientre lleno de hombre. Nunca los veía. Ahora sí, ahora ya cambia la cosa.) -¿Qué nos tocan, Rosa? - Ahí, que escojan los niños... -Juan Charrasqueado. Juan Charrasqueado... La fonda rumiaba un pequeño olor de chilpotles y de tortilla recién calentada y sedimentos de grasa y aguas frescas. Juan se acarició la barriga. Miró alrededor, las mesas de manteles floreados y sillas de mimbre y los hombres morenos y vestidos de casimir peinado y gabardina. aceituna que hablaban de viejas y toros y las mujeres con melenas negras y encrespadas, acabadas de salir del cine, con los labios violeta y pestañas postizas. ¿Quién no los estaba mirando, a él y a la familia?⁹⁷

Digamos al menos una palabra sobre otra dirección del análisis que hoy no recorreremos: la parodia científica. Manuel encarna un racionalismo que lo aísla de la comunidad, encerrado en su positivismo del siglo pasado y a medio camino entre anarquista y subversivo. Este positivista anticlerical católico pero religioso de catacumbas, encarna al mismo tiempo un militar en ciernes, un asesino

96 Carlos Fuentes. *Op. cit.* pp. 32-33.

97 *Op. cit.* pp. 34-35.

biotécnico. Farsante, terrorista del lenguaje sólo había encontrado un vínculo momentáneo con México en el momento en que creyó poder instaurar o derrocar la autoridad del pueblo por medio de la violencia, el único medio válido. Pero muy pronto será el que nada puede, Cristo-Manuel. Existe una relación vasta y compleja en tres juegos que se componen y que se alternan en *La región más transparente*. Para dar una expresión de estos juegos sirvámonos de un símil de los mitos paganos, la función guerrera (Ares), la función tecnocientífica (Hefestos) y la función femenina (Atenea); estas funciones continuamente entran en disputa y obtienen el poder durante cierto tiempo en el cual comandan y presiden las acciones; al mismo tiempo las otras dos restantes funciones socavan el suelo y subterráneamente se alzan con el poder para, a su vez, agenciar la guerra.

Lo que importa notar es que los espacios están en lucha constante. Casi siempre es invadido el espacio carnavalesco por el monológico oficial que lucha por manipular y deshumanizar a aquél.

SEGUNDA PARTE: LOS AÑOS CON LAURA DIAZ

2.1 La ceiba tachonada de espinas

RELACIONES No está hecho de esto la ciudad, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado.

Como Ixca Cienfuegos, Laura es el flujo donde se cruzan varias historias, ella al comienzo parece alejada de la urdimbre que se va tejiendo y casi al final de su vida, tiene una mirada distante que le permite observar cuales han sido las decisiones en las que ella ha podido tramar y hundirse en la historia, perderse en ella como en un reflujó donde ya no importa el nombre propio, ni el país donde se vive, ni la ciudad, sólo para aproximarse más al mundo. Laura Díaz no podría contentarse con describírsela como la saga de una familia, en tanto que hasta las ciudades por las que crece esta mujer, llegan los acontecimientos que dieron un nuevo rostro a grandes partes de la tierra y obligaron a pensarla globalmente. Más de un momento la historia individual y familiar de esta mujer queda atrás, oculta en bambalinas, para hacer de ella una depositaria de miles de destinos, hacer de ella un testigo en el que su voz imperceptible atendiera no a su identidad ya metamorfoseada, sino a la comunidad mudable, inasible casi, de los seres a quienes acompañó en algún trayecto de su aventura. No es la historia de una mujer, sino la historia atravesando el cuerpo de una mujer. Una máquina abstracta de inscripciones, máquina ciega y sin destino, igual que a *La mujer ilustrada* de Bradbury⁹⁸ pero con toda la crueldad que

(98) in Ray Bradbury. *Las maquinarias de la alegría*. p. 115

los hombres han desplegado, le va hendiendo en la piel, a esta mujer suave como un río, los signos en que nos reconocemos y nos permiten modificarnos en nuestros tiempos. Laura que en algún momento pudo ir a la búsqueda de su propio rostro, se ha perdido con sus pasos, y los otros, que se acercan a ella, nos la entrevén para darle al fin, el rostro que merece. Pasa como en el poema de Borges, donde un pintor quiso poner a todos los seres vivientes sobre la faz de la tierra, poblar el mundo con su memoria e imaginarlo, soñarlo herido y embarazado de futuro, luego cuando su paleta chorreante por encima de su cabeza entregaba el último trazo, comprendía que había pintado su propio rostro y él navegaba ya inserto por ese mar de la tranquilidad. Si en *La región más transparente*, es difícil atribuirle un rostro a Ixca Cienfuegos como no sea el del interlocutor que se tiene al frente, en Laura Díaz nos queda más claro que su rostro expresa aquella

membrana de la socialidad, la epidermis de lo social, en la cual se observan las oscilaciones de lo público y de lo privado, de lo dicho y del "se dice". Lo que está en juego en la interacción debe leerse sobre esa membrana, en la frontera que separa los bastidores y el escenario" de la que hablaba Isaac Joseph⁹⁹.

Y es que tanto en las interacciones de Ixca como de Laura, cada una de ellas a la búsqueda de la presentación de un

99 Isaac Joseph. *El transeunte y el espacio urbano*. Buenos Aires. Gedisa. 1988, p. 107.

delicado problema, apreciamos siguiendo a Joseph nuevamente, que:

No se trata de las "dificultades de comunicación en el mundo moderno", sino que se trata de la manera en que los individuos y los entes colectivos negocian su identidad teniendo en cuenta las coacciones que les impone una desnudez imposible. Una civilidad es pues lo mínimo y lo esencial que deben imponerse los hombres que viven en sociedad para escapar de la catástrofe que representaría verse reducidos a la condición de especie¹⁰⁰.

Ya habíamos señalado antes lo que hay de constrictivo y de liberador en estas "civilidades" o "principio de reserva" como los llamaré Joseph, pero lo que nos importa señalar ahora, es que la catástrofe se hizo presente en los años de Laura Diaz, por el testimonio que a ella le transmite Jorge Maura, sabemos que el rostro de la humanidad fue desfigurado a su condición de especie en los campos de concentración creados por la Alemania nazi y el laboratorio de guerra mundial que fue la de España. El problema de la violencia tal como le ha preocupado a Serres, tiene en la rostridad de ambas novelas, su asidero y su presentación, su problematización puesta al lado de la más difícil ternura. Serres no olvidaba aquel libro de Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, con el que comenzaba su reflexión, su larga y hasta ahora no fatigada meditación sobre ese problema; las lecciones que extraía Maura de su lectura, resuenan curiosamente con aquel decálogo de Foucault con el cual
100 *Op. cit.* pp. 103-104.

presentaba *El Anti-Edipo* como una *Introducción a la vida no fascista*, ellas eran en palabras de Maura:

"La gravedad y la gracia" [...] hace una lectura increíble de Homero. Dice que *La Iliada* contiene tres lecciones. Nunca admires el poder. Nunca desprecies a los que sufren. Y no odies a tus

enemigos¹⁰¹.

Al término de su aventura, quizá Laura no es más serena ni más sabia, pero hasta el mar mismo se siente sereno en su horizonte, la turbulencia y la náusea bien valieron la pena y el miedo a encontrarse sin puerto, sin borde costero, sin luz, ni mapa, se ha trocado en el suave placer de un vértigo del tiempo que nos hace sus frágiles pecios, su crujiente despojo.

Ella como Ixca Cienfuegos, no nos podría entregar por anticipado el mapa de su travesía, él se ha hecho en el momento mismo que el mundo avanzaba hacia ellos y en este encuentro han aparecido las encrucijadas.

La primera encrucijada, Detroit: cuna de la fabricación en serie "de la máquina que gobierna nuestras vidas más que cualquier gobierno". Detroit hace perceptible para el narrador y para nosotros, densos problemas; señalémos algunos sin que signifiquen jerarquización: estética de los residuos, "*Quería fotografiar la ruina de una gran urbe industrial como digno epitafio a nuestro terrible siglo XX*"¹⁰², agenciamientos maquínicos del polo visión-mano en la pintura y la cámara de filmación, crítica a la idea del

101 Carlos Fuentes. *Los años con Laura Díaz*. México. Alfaguara. 1999. p. 405.

102 ~~de~~ ~~en~~ ~~la~~ ~~obra~~. p. 11.

progreso

"Reí también porque este mural era como una postal a colores del escenario móvil, en blanco y negro, de la película de Chaplin, *Tiempos modernos*. Las mismas máquinas pulidas como espejos, los engranajes perfectos e implacables, las confiables máquinas que Rivera el marxista veía como signo igualmente fidedigno de progreso, pero que Chaplin vio como fauces devoradoras, máquinas de deglución como estómagos de hierro que se tragan al trabajador y lo expulsan, al final, como un pedazo de mierda"¹⁰³,

relación con el afuera de la obra de arte,

"Un mural sólo en apariencia se deja ver de un golpe. En realidad, sus secretos requieren una mirada larga y paciente, un recorrido que no se agote, siquiera, en el espacio del mural, sino que lo extienda a cuantos lo prolongan"¹⁰⁴.

Un recorrido, unas ruinas, máquinas deseantes, una memoria que se puede "tocar", una serie de problemas estéticos. O como diría Fuentes recordando a Benjamin:

sólo la ruina es perfecta; creo en el contagio de lenguas, de cuerpos de culturas y naturalmente, de lo que antes se llamaba alta y baja cultura. Esta distinción un tanto guillermina, o habsburga, o puramente clasemediera (la clase media quiere buscar el arte en el cielo) fue derrotada por siempre por Kafka, que encontró el arte en el subterráneo, en el lodo, en el infierno¹⁰⁵.

103 ~~Op.~~ *Ibid* p. 15.

104 *Op. Ibid.* p. 17.

105 *Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio*. Entrevista al autor in *Carlos Fuentes*. Premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Ceervantes" 1987. Madrid. Anthropos.

Por ello mismo existe la exigencia de una gran prudencia cuando se desciende sobre estos estratos. A diferencia de *La región más transparente*, aquí en *Laura Díaz*, el recuerdo se vuelve retroactivo. Y si en la primera la visión prevalece, en la segunda, el ritmo de la narración está dado por la audición. El paso de Catemaco a Veracruz, de Veracruz a San Cayetano, de San Cayetano a Xalapa, de Xalapa a México, significará de algún modo, que aquellas instituciones tenidas por sólidas, se desvanecerán ante el advenimiento de la revolución que querrá trastocarlo todo, como ya antes el advenimiento del capital industrial había trastocado el orden burgués de los grandes latifundios y del capital agrario. En este mismo sentido, la narración pierde la velocidad de la nostalgia bucólica y la memoria pareciera herir más hondo en tanto más labil, más intangible por lo rápido de los acontecimientos. La repetición fallida, encarnada en la serie de Santiagos, ha comenzado. Y en ese encuentro, la niña que es Laura, hallará un mundo distinto hasta el momento, de los vividos antes. El representaría para Laura, durante mucho tiempo, la rebelión al mundo familiar, al mundo provinciano, al mundo de las leyes estatales. Su búsqueda de una equidad era una exteriorización de su expresión silenciosa:

Sus facciones, más que regulares, eran de una simetría llamativa... En él, todo era exacto a su pareja y si tuviese, al levantarse de la cama, sombra, ésta le acompañaría como un perfecto gemelo, nunca ausente, nunca reclinado... Como para desmentir la perfección de un rostro exacto a su otra mitad, usaba unas gafas frágiles, de marco

plateado apenas perceptible, que ahondaban su mirada cuando las usaba, pero no la extraviaban cuando se las quitaba. Por eso podía jugar con ellas... Laura Díaz nunca había visto un ser así¹⁰⁶.

Madurada prematuramente, Laura, guardaría como una promesa, el sacrificio de Santiago al que habrían de superponerse otros en la red¹⁰⁷. En Xalapa, distante del despojo de Santiago, se dejó inundar por los olores y ellos la guían por la pequeña ciudad; tampoco olvidaba a su abuela Cósima Reiter quien le aseguraba que nada se repetía, que siguiera la señal blanca hasta la ceiba tachonada de espinas, que resistiera su abrazo pues nada se repite. La Revolución de la que una vez le habló Santiago, en Veracruz, "era más que nada un temor de perder lo que se tenía, por parte de los ricos, y un anhelo de conquistar lo necesario, por parte de los pobres"; ahora en Xalapa, Orlando Ximenez quería hacer concretas las ideas del sacrificado y cuán cerca andan de la sexualidad. Sin embargo, a esa edad, Orlando se nos parece a aquellos adolescentes de los que decía Passolini "que confunden su esperma con la dinamita" y sólo más tarde, cuando Laura y Orlando observen juntos a la Rana saltando entre los escombros de la ciudad, comprenderían quizá que ninguna revolución los libera de esos detritus. El acompañaría a Laura en un trecho mucho más largo y decisivo que el de su esposo Juan Francisco, pero de manera intermitente y como desde la otra vera de la corriente. Orlando y Juan Francisco son dos bisagras de la Revolución

que giran batientes distintas. El primero la acerca a un fantasma de su hermano Santiago y a los círculos de Jorge Maura, el segundo empeñado ya en una Revolución burocratizada que mostrará todas las contradicciones y tensiones entre el proletariado de la incipiente industria frente al mundo agrícola y campesino, no tardará en "traicionarla" pero mucho antes de que ello suceda, le devolverá de Santiago y de su padre, la imagen de héroes anónimos sacrificados por el cambio que Juan Francisco encarnaba también. Y éste último cerraría por un tiempo el pasado provinciano de Laura, y avistarían juntos la ciudad de México, la del perpetuo cambio, la más transparente de las regiones. La revolución, como María Aznar, la anarquista española sita en el segundo piso del banco que administraba el padre de Laura, es un espectro que rueda por todas las callejas.

La nueva encrucijada para Laura será ciudad México, donde comienza a modularse sin que lo sepa ella misma, una voz menor en el timbre de su propia garganta. No sólo es cuestión de nostalgias por los rastros étnicos que quedan en su piel renovándose, sino el hecho mismo del enigma de que una mujer en el silencio, reducida al anonimato como Armonía Aznar pueda agenciar una consigna. Manera esta de entrar en la vida de Laura, que Juan Francisco no imaginaba podía tocarla. Lo más decisivo, lo decisorio para ambos,

sucedería en ese tinte de silencio, de ausencia de palabras; los gestos que se callaron por un falso acuerdo tácito, por un error de perspectiva en el que creyeron ver mutuo asentimiento cuando en realidad existía un hondo disenso. "Fue uno de esos momentos en que cada uno se guardó para sí lo que pudo haber dicho"¹⁰⁸, es el enunciado que recorre toda la vida conyugal de Laura. Y el disenso que siente Laura con su marido es puntual: frente a la revolución, el papel de los obreros será tan reaccionario al cabo de poco tiempo, como sostiene Juan Francisco que ha sido desde siempre el mundo campesino; y no abriga las esperanzas de "vanguardia de la revolución", sino un distanciado escepticismo. Ese nuevo lastre en que se convertirá la clase obrera para la revolución, será el que aprovecharán los empresarios oportunistas casi sin cinismo como Federico Robles. Las lecturas que Laura hace sin que ellas parezcan significar una práctica que modificase su existencia, se cuelan imperceptiblemente en el ámbito doméstico y conyugal, raptándola hacia un imaginario del que Juan Francisco no la podrá sustraer, y en vez de encender más la imaginación de Laura para consumirla en ese fuego, su estrategia es llana y burda, de una racionalidad escueta como un destino. Frente a Hardy, Azuela, Pellicer... Juan Francisco no tenía argumentos. Alarmada de ver en los camaradas de su marido y en él mismo, demasiada seriedad al hacer la revolución como una obligación moral, antes que por placer y deseo, salía a "Redes". Buenos Aires. Gedisa. 1988.

deambular por la ciudad que desconocía Juan Francisco y frente a Diego Rivera encontrará el comienzo de su respuesta. Ella mujer, aún no deviene mujer. Sin embargo ha dado los pasos que la conducen hacia ese umbral. Rivera la percibe como hermafrodita y eso es ya un signo, una señal. Si Laura no olvidaba la simetría del rostro de Santiago, el hermafrodita recuerda esa leyenda. Ciertamente Rivera la ha pintado en *El arsenal*, como pasando armas a los obreros en medio de las máquinas, y los momentos de la industria bélica ya han pasado para Laura en el día en que es representada como combatiente. Rivera percibe a Laura Díaz como esa encrucijada del salteador de caminos que fuera Hermes y Afrodita con cuyo concurso se logra comprensión de cualquier cosa. Laura no cesa de preguntarse cuál es la acción políticamente correcta que espera su marido de ella, él no había cesado de recriminarle por desconocer la existencia de la anarquista española pero el día en que una anarquista pase por su casa no puede reconocer en la leyenda y en "la monja asesina", idénticas luchas puntuales, absolutamente modestas como las de Laura. Armonía Aznar no fue para Laura un símbolo como sí lo necesitaba la coherencia a toda prueba requerida en el discurso de Juan Francisco, porque ella albergaba un caos organizándose, había comprendido algo a lo que Juan Francisco daba la espalda: "a los hijos sólo podía hablarles en sueños, en fábulas. El discurso del padre había perdido el sueño. Era un discurso insomne. Las palabras de Juan Francisco no

dormían. Vigilaban."¹⁰⁹, el temor del padre no es otra preocupación que desde Platón era necesario expurgar de la república, pues los mitos y las leyendas que transmiten las comadronas a los niños aún lactando, llevan el germen nefasto del ensueño, sembrando en esa naturalezas lábiles y débiles, la blandura y la molicie de los futuros ciudadanos¹¹⁰, Juan Francisco estaba aterrado como Platón, por el germen de la corrupción en la construcción del estado nuevo de las cosas. Si al griego le preocupaba un discurso usurpador que tomaba el lugar de Zeus, el lugar del logos sin pasar por él, al mexicano le preocupaba que una revolución se autolegitimara en el sueño y no en la razón, se podrá aducir que la "razón" en tiempos de Platón nada tiene que ver con la racionalidad contemporánea, sin embargo lo que queremos hacer notar es el dispositivo que hace funcionar ese mecanismo¹¹¹. El laberinto en el que Laura se creía capturada por su marido se hizo patente en todos sus recovecos,

"llevo ocho años tratando de penetrar un misterio que no es misterioso, mi marido es lo que parece ser, no es más que su apariencia, lo que aparece es lo que es, no hay nada que descubrir, se lo pregunto al auditorio al que le habla el líder López Green, el hombre es de a de veras, lo que les dice es cierto, no hay nada escondido detrás de sus palabras, sus palabras son toda su verdad, toditita entera, crean en él, no hay hombre más auténtico, lo

109 *Ibid.* p. 153.

110 Marcel Detienne. *La invención de la mitología*. Barcelona. Península. 1985. pp. 106-107 notas de pie de página 4 y 8.

111 Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. "Apéndice, Platón y el simulacro" Barcelona. Barral. 1970. p. 326 n2.

que ven es lo que es, lo que dice es nada más¹¹².

A diferencia de Juan Francisco, Laura encuentra que el deseo está atravesado por todas las producciones sociales, cuando hacen el amor ella se imagina en un huerto donde todos los colores de la selva y el jardín se juntan, donde lo impuro y lo puro celebran sus bodas, cuando visita la plaza de mercado en la Colonia Roma, sabe que esa selva ha sido humanizada por quienes producen esos frutos, hombres a los que casi desprecia Juan Francisco por verlos como lastre de la revolución. La mujer de los parques nos indica que todo parque es un paisaje modificado por la inserción del hombre con su trabajo sobre la "naturaleza". Si a ella como a Ixca, en los umbrales que va atravesando se vuelve difícil asignarles una imagen del cuerpo, podría ser quizá porque en el primero nos movemos del polo de lo óptico hacia lo háptico, y en Laura hacemos el recorrido inverso, vamos de lo óptico hacia lo háptico, no es entonces extraño que la tendencia hermafrodita de Laura designe ese horizonte estatuario: "el recuerdo, a veces, se puede tocar". Es difícil asignarle a Ixca una imagen del cuerpo por que él realiza una síntesis conectiva, hacer pasar los flujos de la ciudad, "no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes" ; "no es el testimonio de una nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida."; "es producido en el lugar

112 Carlos Fuentes. *Los años con Laura Díaz*. p. 158.

adecuado y a su hora en la síntesis conectiva, como la identidad del producir y y del producto"¹¹³.

Los once meses que separan el nacimiento de Danton y Santiago constituyen un mojón en la vida de la familia. Los niños según el padre, son hijos para la revolución, según la madre serán hombres que escogerían sus propios caminos llegado el momento. El tiempo que vivían juntos no era el mismo para cada uno. Para Laura el tiempo presente era una nostalgia retroactiva recuperada en los poemas de Carlos Pellicer. Para Juan Francisco la revolución era el tiempo de la misión, de la redención; no tendría destino si el mundo llegase a ser justo. Laura buscaba algo más allá de los rituales que pasaban por su casa, quería conocer los mundos que convivían en la ciudad de México, las distintas ciudades que iban creciendo simultáneamente entre la corrupción:

Fueron sólo cuarenta y ocho horas juntos. La ciudad antigua era un tumulto de quehaceres, zapateros remendones, herreros, tenderos, carpinteros, alfareros, baldados de la guerra revolucionaria, viejas soldaderas sin hombre vendiendo tamales y champurrado en las esquinas, murmurando corridos y nombres de batallas perdidas, la ciudad virreinal con pulso proletario, los palacios convertidos en casas de vecindad, los portones atrincherados con dulcerías y expendios de billetes, misceláneas y talabarterías, los mesones antiguos transformados en casas de asistencia donde dormían vagos y maleantes, mendigos sin hogar, ancianos desorientados, en medio de un olor colectivo repugnante, anterior al perfume de las calles de putas, reclinadas sobre el medio zaguán abierto a la invitación y a la instigación, un perfume de puta que era igual al perfume de las

113 Deleuze-Guattari. *El Anti-Edipo*. Barcelona. Paidós. 1985. p. 17.

funerarias, gardenia y glande, tumefactos ambos, las pulquerías hediondas a vómito y meados de perro callejero, las infanterías de bestias sueltas, sarnosas, hurgando entre los basureros cada vez más extendidos, más grises y purulentos como un gran pulmón canceroso que le iba a cortar la respiración a la ciudad cualquiera de estos días. La basura había desbordado a los pocos canales que quedaron de la ciudad india, la ciudad asesinada. Dijeron que los iban a drenar y taparlos con asfalto¹¹⁴.

Ambos optan por perspectivas diferentes frente al paso del tiempo. La actitud de Juan Francisco es casi mesiánica e inicia un proceso de depuración que tiene que ver con realizar un proyecto alejado de toda corrupción, es decir por fuera de las condiciones materiales de los hombres. Para Laura por el contrario, constatar que la ciudad producía grandes desechos no la convocaba a una mueca de repugnancia, sino que la indagaba sobre su propia condición de mortalidad, los residuos de la gran ciudad la interrogaban sobre su propia disolución, a diferencia de su marido que habría optado por el gesto aséptico, a Laura, un flujo pasional la arrastraba a reivindicar sus vidas en el gesto amoroso donde comenzaba algo más que no sabía qué era y que sólo muchos años después entendería: "¿cómo separar la pasión de la violencia?"¹¹⁵. Lo entendería pese al dolor, intentando comprender el paso del tiempo sobre su cuerpo¹¹⁶, y lo entendería 40 años después el 2 de octubre de 1968. Por el momento sabía que

114 Carlos Fuentes. *Los años con Laura Díaz*. pp.149-150.

115 *Op.cit.* p.568.

116 *Op.cit.* p. 562.

su marido la había rechazado, no había cumplido la promesa de ser juntos en todo, unidos en la cama, en la paternidad, pero también en el trabajo, en esa parte del cuadrante que se come la vida de cada día como los niños se comen los gajos de una naranja, convirtiendo todo lo demás, la cama y la paternidad, el matrimonio y el sueño, en minutos contados y al cabo en cáscaras desechables¹¹⁷.

El amor por esa época, era para ella un trampolín del saber, bajo el cual no había red ni malla que la sostuviera si cayese y ya estaba entramada en esa red.

Elizabeth, amiga de la adolescencia de Laura, por un lapso muy corto de tiempo servirá de lazarillo a la recién separada, la introducirá en la mundanidad mexicana y ya en las primeras noches junto a ella, el líder Lopez Green es una comparsa de teatro. Todo su pesar por esta ruptura no sería compartido con nadie, el miedo de Juan Francisco en ver su carrera truncada no sería denunciado, sólo ella guardaría celosamente esa compasión hacia el arrivista delator que no podía vivir sin que le reconocieran sus méritos. Elizabeth misma la pondrá en camino de cruzarse en los salones de fiesta, y el primero, el de Carmen Cortina; entre otros personajes con Pimpinela de Ovando a quien habíamos visto en salones similares en *La Región más transparente*, a la búsqueda de un buen partido, la actriz Andrea Negrete, el pintor Tizoc Ambriz, el reencuentro con Orlando Ximenes. Todo el circo que conocerá en el coctel de Carmen Cortina, anuncia el advenimiento de la cultura de

masas, en dos fenómenos privilegiados: el cine y las modas. Laura colecciona como sustitutos a la ausencia de amantes, ella lo sabe, todos esos productos del medio, que anuncian cómo va cambiando la ciudad en las prácticas que asume y en los discursos que se pronuncian. Los hombres y mujeres de esa época comienzan a exhibirse entre pasajes de tiempo cada vez más agitados, anunciando en cómo huelen, cómo conversan, cómo comen, cómo caminan, qué gustan y cómo, el triunfo del egotismo, los primeros impulsos del culto a la personalidad, al individualismo burgués, los primeros pasos hacia el narcicismo contemporáneo. Pese a la primera gran guerra mundial y a la gran depresión americana que habría de afectar de algún modo otros países, la gran pobreza y silencio a la que alude Benjamin en *Experiencia y pobreza*, aún no se presentaría en este entorno. Para ese momento, los coletazos de los "días locos" del naciente imperio americano, todavía se sentían en los recién creados grandes salones de baile. Por su parte Laura Díaz también constataría que las cosas habían cambiado para ella:

Le sorprendió saber de inmediato que a ella podía gustarle otro, no tanto que ella le gustara a otro, esto podía suponerlo, su espejito no le devolvía simplemente una imagen, la prolongaba mediante una sombra de belleza, un espectro parlante que la animaba -como en este preciso momento- a ir más allá de ella misma, entrar al espejo, como Alicia, sólo para descubrir que cada espejo tiene otro espejo y cada reflejo de Laura Díaz otra imagen pacientemente en espera de que ella alargue la mano, la toque y la sienta huir hacia el siguiente destino... Miró a Orlando desnudo en la cama y hubiera querido preguntarle, ¿cuántos destinos tenemos? El la esperaba y ella imaginó una infinita variedad

masculina, la misma que los hombres imaginan en las mujeres pero que a ellas les es prohibido expresar públicamente, sólo en la intimidad más secreta: me gusta más de un hombre, me gustan varios hombres porque soy mujer, no porque sea puta¹¹⁸.

Alicia como Laura, deviene otra, y ello se hace sensible entre estos cruces, acontecimientos puros quizá; pérdida del nombre propio que nos remiten a sus nombres queridos, no se deliran más que esos nombres de la historia que se cuelan subrepticamente: Li Po, Armonía Aznar, Carmela, Caperucita, Frida Khalo... Alicia. El nombre de Alicia no nos parece ingenuo aquí, tomado en su más amplio espectro, allí puede problematizar ¿Qué es una mujer? Queremos llamar la atención sobre un nuevo vínculo. En momento alguno hemos pensado que Laura Díaz, sea una novela familiar. Ni en el sentido de saga de familia, ni en el sentido de biografía intelectual de una época; aquí los signos promueven otra lectura. Pensamos que si hemos invocado el registro de lo háptico y de lo óptico, ha sido también para señalar, que la obra de arte que leemos, se preocupa por "elevar lo visible a lo invisible"; o dicho en términos deleuzianos, "extraer de los síntomas la parte inefectuable del acontecimiento puro -como dice Blanchot, elevar lo visible a lo invisible-, llevar las acciones y pasiones cotidianas como comer, cagar, amar, morir, hasta su atributo noemático, Acontecimiento puro correspondiente, pasar de la superficie física en la que operan los síntomas y se deciden las efectuaciones en la

118 *Ibid* p. 190. Subrayado nuestro.

superficie metafísica donde se dibuja y efectúa el acontecimiento puro, pasar de la causa de los síntomas a la cuasi-causa de la obra todo esto es el objeto de la novela como obra de arte y lo que la distingue de la novela familiar". Si seguimos la sugerencia de Deleuze según la cual, Lewis Carroll, en Alicia, y Al otro lado del espejo, no dejó de preguntarse, ¿qué es una niña?, (pero no apelando exclusivamente a lo real vivido, sino en la distancia que supone la obra de arte) lo que se nos presenta en Laura Díaz, es el juego de fuerzas que atraviesan el cuerpo de una mujer que se convierte, se vuelve mujer. No basta con ser mujer para serlo (hecho o dato biológico, devenir comporta la existencia o el existente). Una mujer "debería" mujerear. Pero como se lee, en Laura conviven muchos nombres; desde su muñeca Li Po, hasta sus últimas compañeras de camino y ello sugiere muchas sexualidades, animales y no animales; muchos devenires, muchas existencias. Y conviven muchas imágenes de hombres. La creación especulativa, que en este caso lo constituye la obra de arte Laura Díaz, en vez de una regresión psíquica nos ofrece inversiones de energía en la creación misma, no una idea de memoria y recuerdo retroactivo, sino una serie de problematizaciones apuntando hacia el futuro. ¿Qué rostro se forja en Laura Díaz? ¿Cuántos se arrostran?

Estos espejos que se miran uno frente al otro y en los cuales Laura se contempla, obligan a hacer una lectura del tiempo. Aunque fuese una simple metáfora o una imagen, ella

tiene una inervación que es dada por otros textos, por otros afueras que se han sabido captar en su disimulo. Uno de ellos es el trozo de un poema de Borges que nos presenta George Steiner donde la imagen del espejo, la otredad de quien se contempla y la contemplación misma, anuncian un nuevo lenguaje, un otro que sabrá promover esos signos de mañana. El otro es la pista que con Alicia se nos ha tendido. Cuando quisiera preguntarle a Orlando por el destino, lo hace en un muy peculiar sentido. Se comienza por afirmar que hay un número indefinido de destinos. Tenemos un cruce de inquietudes; por un lado el tiempo y por otra el destino. Pero sin duda los espejos contrapuestos aluden al infinito y a la repetición. En Deleuze¹²⁰ se nos presentan las aventuras de Alicia, como las series que encaran sus distintas transformaciones. Sería poca cosa privilegiar una sola serie para adentrarnos en el problema que pretendemos tender entre uno y otro contexto; sin embargo es en el "Apéndice II: Lucrecio y el simulacro", donde el problema está mejor planteado a nuestro interés: contemplación, repetición e infinito. Recapitulemos de nuevo para aproximar la pregunta. Laura se reencuentra con Orlando Ximenes y allí se nos da esa imagen de ella contemplándose en una multiplicidad de Lauras futuras y al mismo tiempo percibe otros hombres que vendrán y vienen en y

119 George Steiner. *Extraterritorial*. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Barcelona. Barral edtrs. 1973. p. 42-43.
120 *Op. cit.* p. 13 y ss.

con Orlando. Es la primera acepción imaginaria de pluralidad, cosa que más adelante no dejará de plantearse explícitamente y en un contexto que se pretende ampliado; (Maura: Hay que pluralizar al mundo" p.327). La pregunta sería: "¿Cómo impedir la ilusión sino por la distinción rigurosa del verdadero infinito y la justa apreciación de los tiempos encajados unos en otros, con los pasos al límite que implican?"¹²¹. Toda vez que frente al deseo amoroso, él se presenta con sus fantasmas y sus falsas imágenes de infinito, sus simulacros como imágenes privilegiadas de falso infinito. Esto porque la pluralidad y la velocidad de los simulacros y los fantasmas que invocan, están por encima o por debajo de la posibilidad de captarlos sensiblemente y hacen nacer la ilusión de una variedad infinita de placeres como una variedad infinita de tormentos, avidez y tortura al mismo tiempo, en los que se llega a desear el placer de los simulacros a reconocer la finitud del deseo. Se logra de ese modo representar el infinito en una autonomía absoluta respecto a los objetos que los suscita, carente al parecer de toda inervación y cuya huella pretende encontrarse en el pasado, en su rememoración. Pero con ello se logra dar de la composición de los simulacros una idea totalizante de la naturaleza una vez restituidos los "fragmentos" de la historia. Sucede sin embargo, que si algo atañe a la naturaleza de los acontecimientos, es el poder ser

121 Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Apéndice II. Barcelona. Barral Ed. 1971. p. 353.

expuestos en neutro¹²², otro intento cualquiera, juega con la ilusión de la totalidad. Laura no sabría cómo dar cuenta a sus hijos, del abandono de su hogar, del olvido a su familia, de su intento de encontrar un camino que no sabe trazado más que por su desconcierto. Y a veces la culpa pareciera entramparla. Sin embargo difícilmente está sola y aquellos que la encaminan en su "perdición", "todos sin excepción aves de rapiña, todos hermosos depredadores, se irán comiendo, borrando las pistas, diciéndole a la niña perdida, 'no hay regreso, estás en la cueva del lobo...'" (p. 191).

Siempre se nos ha dicho que los hábitos nos constituyen, que las prácticas terminan por modelarnos, sin embargo la contemplación tal como la presenta Deleuze en *Diferencia y repetición*, muestra que por lo menos existe otra forma de moldearse. Si hemos insistido en buscar en el espacio literario desplegado en estas dos obras, bajo los apartados apuntados; es porque también hemos visto la posibilidad de explorar en cada uno de ellos las: energía potencial del campo, resonancia interna de las series, superficie topológica de las membranas, organización del sentido, estatuto de lo problemático; traducción en distinto contexto de una misma serie de problemas. O dicho en palabras de Carlos Fuentes:

...porque ha sido demasiado explícita [una visión

122 Queremos aludir al pensamiento de lo neutro que se haya esbozado en Maurice Blanchot principalmente en *El diálogo inconcluso*. Caracas. Monte Avila. 1970.

marxista] en mis otras obras, de lo que el hombre le debe al mundo, a la historia que hace y padece el hombre, y una visión nietzscheana de lo que el hombre se debe a sí mismo, al yo que el mundo, a su vez, hace y padece. Me interesaba, siempre de una manera sugerida, enfrentar y acaso fundir esa oposición gemela, solidaria.

Cosa que el mismo autor calificaba de "una adhesión intelectual esquizoide" y que pensamos da el tono acerca de la problematización de las génesis de los individuos como singularidades impersonales y pre-individuales, es decir como formación de subjetividades en el seno de una colectividad en el cual se comparte un pasado biológico y un porvenir histórico; abreviando, pensar la aventura humana en su dimensión biológica y su dimensión social e histórica: lo que se le debe a la etnia y a la evolución en sentido ampliado. Es por eso que si hemos pensado que ambas obras describen el comportamiento de una colectividad y de unos individuos, nos es preciso valernos de una estética expandida que subraya precisamente el levantamiento de ese campo de inmanencia, pero es necesario definir perentoriamente lo que hemos entendido por estética expandida y si de ello se han ocupado nuestros recorridos propuestos:

El sentido dado aquí a la palabra "estética" es bastante amplio y requiere una explicación previa. Si se trata efectivamente, de investigar aquello que la filosofía ha hecho ciencia de lo bello en la naturaleza y en el arte, es en la óptica adoptada desde el comienzo de este trabajo, o sea en una perspectiva paleontológica en el más amplio sentido, perspectiva en la cual el vaivén dialéctico entre la naturaleza y el arte marca los dos polos de lo zoológico y de lo social. No podría tratarse, en

semejante perspectiva, de limitar a la emotividad esencialmente auditiva y visual del homo sapiens la noción de lo bello, sino de rebuscar, en toda la densidad de las percepciones, cómo se constituye en el tiempo y en el espacio, un código de las emociones asegurando al sujeto étnico lo más claro de la inserción afectiva en su sociedad¹²³.

Como se ve, se trata partir de los fondos fisiológicos funcionales de los hombres, fondo desde los cuales se construye una elaboración del tiempo y del espacio, una apreciación de los valores, de las formas y los ritmos; unos niveles de estesis desde los cuales pueden ordenarse las sensaciones, esos niveles, ya lo habíamos mencionado, lo constituyen los grandes cortes fisiológico, técnico, social y figurativo. No sobra decir que cada uno de ellos interviene simultáneamente a la hora de la creación o la puesta en juego de las cadenas operatorias humanas. Omitir siquiera uno de estos niveles en los que opera el hombre, sería negar un estadio de la evolución en el proceso de hominización o cuando menos, referir el amplio espectro de las manifestaciones estéticas al solo dominio de lo figurativo que para ser eficaz se reviste de experiencias concretas del dominio de lo viviente en su más amplio sentido. De esta manera podemos retomar el hilo del problema que anunciábamos citando *Diferencia y Repetición* de Gilles Deleuze, la contemplación. Retomémosle por el final de su cuestión para regresarnos sobre su recorrido:

Des actuando como se adquieren los hábitos... o, por

123 André Leroi-Gourhan. *Op. cit.* p. 267.

el contrario, contemplando? La psicología da por adquirido que el yo no puede contemplarse a sí mismo. Pero ésa no es la cuestión. La cuestión es saber si el yo como tal no es una contemplación, si no es en sí mismo más que una contemplación, y si se puede aprender, formar un comportamiento y formarse a uno mismo de otra forma que contemplando¹²⁴.

Abordar el individuo en su multiplicidad, es la preocupación general de las obras que nos ocupan: cómo Laura e Ixca son un colectivo, que relacionan a través de la emisión de signos también ellos plurales, el pasado y su memoria desde la esfera biológica insertada en las producciones sociales, cómo se relacionan a través de los signos esa vida interior perteneciente a los individuos con ellos como producción social, cómo mediados esos signos e incluso aquellos signos infrasimbólicos, pueden conectar en la repetición, pasado, presente y futuro. Cómo la repetición participa de esos tiempos mediado un cuerpo que percibe, que recepta y emite signos. El desempeño, función y trabajo de la memoria a partir de la impresión cualitativa de la imaginación, sería el de reconstituir los casos particulares como distintos, conservándolos en "el espacio de tiempo" que les es propio. Todo organismo, como nos lo recuerda Deleuze, es en sus elementos receptivos y perceptivos y en sus vísceras, una suma de contracciones, retenciones y esperas. El pasado no es ya más el pasado inmediato de la retención, se asume como el pasado reflexivo de la representación, la singularidad reflexionada y figurada. Correspondientemente,

124 Gilles Deleuze. *Diferencia y Repetición*. Madrid. Ediciones Júcar. 1988. pp. 141-142.

el futuro no es ya más el futuro inmediato de la anticipación y deviene el futuro reflexivo de la previsión, la generalidad reflexionada del entendimiento. Esto quiere decir que las síntesis activas de la memoria y del entendimiento se superponen a la síntesis pasiva de la imaginación. En la síntesis pasiva que es la duración, las impresiones cualitativas de la imaginación se contraen en este presente viviente.

Dentro de esta sensibilidad vital primaria, el presente vivido constituye ya en el tiempo un pasado (herencia celular) y un futuro (necesidad). Es más: estas síntesis orgánicas, combinándose con las síntesis perceptivas construidas sobre ellas, se despliegan en síntesis activas de una memoria (cadenas operatorias) y de una inteligencia psico-orgánica (aprendizaje). Todo esto forma un rico dominio de signos, que envuelven cada vez lo heterogéneo, y animan el comportamiento.

La manera como la sensación, la percepción, pero también la necesidad y la herencia, el aprendizaje y el instinto, la inteligencia y la memoria participan de la repetición, se mide en cada caso por la combinación de las formas de repetición, por los niveles en los que esas combinaciones se elaboran, por las relaciones de esos niveles, por la interferencia de las síntesis activas con las

síntesis pasivas¹²⁵.

Dicho en términos más pedestres para nuestros usos, ¿cómo conectar y circunscribir en flujos de procedencias distintas y materialidades distintas, usos efectivos de memorias, de previsiones que aportarían esos flujos que no guardan identidad alguna entre ellos? ¿De qué manera esos flujos que forman imágenes en conjunto y que de conjunto a conjunto no comportan ninguna similitud llegan a constituirse como signos haciéndose y deshaciéndose en provecho de otros? O, ¿cómo se conectan los diversos estratos que puede figurar el hombre en su producción, así ellos estén en clara oposición de vecindad, contigüidad o yuxtaposición y en principio nada convoque a formar imágenes y lo que es más lúdico (pese a que lo lúdico es aún poco) sin fin ni finalidad? ¿Cómo es posible elaborar un plan de consistencia? Estas interrogantes las circunscribimos en tanto la exteriorización de los flujos serán cada vez más efímeros tanto en su soporte como en su emisión. Y ellos comportan una política a cualquier escala que se presenten. En Laura Díaz asistimos al paso de emisiones de signos que comportaban una materialidad y una duración singular a otros tipos nuevos; el capitalismo y los flujos que vemos circular en ambas novelas, nos enseñan cómo él pronto será, tras el desarrollo de las dos guerras mundiales, más ágrafo y en cambio su información será plenamente audiovisual, sin que el analfabetismo importe lo más mínimo. Si son puestos en escena los signos mundanos bajo diversas luminosidades y

125 Deleuze. *Différence et répétition*. p. 100.

bajo los efectos de cruces venidos de un afuera que aún es puro porvenir, es para esquizofrenizar aún más esos flujos esquizos. En la "reconstrucción" Laura Díaz, vemos cruzar por el salon de Carmen Cortina, tanto a Pimpinela de Ovando como Artemio Cruz ambos en huida de la revolución; o mejor, fugados de la revolución. Cuando en Laura Díaz, el umbral que viene de la historia y el umbral que viene de la memoria, es decir, cuando los dos flujos del imaginario y de lo real pero recortados por la ficción se toquen en este cara a cara que será el encuentro de Laura Riviére y Laura Díaz, amante la primera de Artemio Cruz y bisabuela la segunda, de la voz narradora; el no lugar que se dibuja pone en evidencia el papel vano pero fundamental de lo urbano literario. El encuentro que se describe jamás ha tenido lugar como no sea ese espacio en el que se logra dar consistencia a la narración, al relato. Y ese margen en el que se suspende el límite del arte con la vida es donde resuena la experiencia de quien reescribe la experiencia que se le narra. Hacia ahí quería conducir nuestra mirada ese recuerdo que arranca desde un mural para que tocásemos con la punta de nuestros dedos ese fresco de huida que es la vida que se le escapa a Laura Díaz y nos hace vivir su vida y nos hace sensible su muerte, su desaparición. Y Laura que acaba de darse cuenta que el viaje es sin destino, que su fragilidad en el tiempo que la mina la agujonea a preguntarse lo que hacer antes de que el tiempo que le ha otorgado la vida se le extinga, percibe una crisis nueva que se avecina para enseñarle cuán protegida ha estado de otros

mundos igualmente ruinosos, donde todo lo sólido no solamente se desvanece en el aire sino que ni siquiera alcanza a tomar forma para escapar angustiosamente como un pensamiento que no alcanza a modularse: experimentó un ansia de piedad¹²⁶. Su necesidad de ser compadecida se calmará un tiempo cuando regrese a ese encuentro con la pareja célibe Kahlo-Rivera. De camino a una encrucijada más dura, que anuncia ya los hombres reducidos a especie y al hijo de la pareja célibe, informe como el dolor. Sin embargo también muy pronto otro mundo venido como un enigma¹²⁷, habría de hacerle el suyo más comprensible, convertir la experiencia de nacer en España o en México, en ese momento, en un destino¹²⁸. Alcanzar a comprender que el destino global de la especie parecía verse comprometido en la guerra que asomaba sus narices, era ahora el alcance de la dimensión amorosa de Laura.

126 Carlos Fuentes. *Los años con Laura Díaz*. p. 206.

127 *Op. cit.* p. 265.

128 *Op. cit.* p. 272.

2.2 Los años de Laura Díaz

Si Orlando la había guiado por el erial del infierno citadino, Maura le mostrará que la tierra tendrá el espectáculo de un paranoico delirando por un poder totalitario:

Hay que cambiar la vida, dijo Rimbaud. Hay que cambiar al mundo, dijo Marx. Los dos están equivocados. Hay que diversificar la vida. Hay que pluralizar al mundo. Hay que abandonar la ilusión romántica de que la humanidad sólo será feliz si recupera la unidad perdida. Hay que abandonar la ilusión de la totalidad. La palabra lo dice, sólo hay un paso entre el deseo de totalidad y la realidad totalitaria¹²⁹.

Esa era la consigna de Maura para resistir al delirio totalitario del cual no saldría indemne. Su pobreza que le sería otorgada tras la guerra, le despojaría de todo mínimo de humanidad. Ni nombre propio tendría ya para arropar su cuerpo. Un hombre desguarnecido, a la intemperie como Lear y como Timón; secundado sólo en un orgullo resentido era el despojo que Laura habría de intentar recuperar. Orgullo de saberse impotente, de sentirse ahora como aquel de quien tanto habla y le ha retirado su rostro para poder hacer verosímil su fe.

Años más tarde, cuando Laura haya visto morir a su segundo

129 *Op. cit.* p. 328.

Santiago, el pintor menor que crea una sensualidad aparejada en el paraíso por el cual ascendien, se encontrará con Orlando para afinar la oposición de la duración y el ansia de perdurar: para agotar por fin un diálogo de dos fatigados que se auguraba inconcluso; pero que anuncia el final del juego: paso de una educación sentimental a otra que a ninguno de los dos le pertenece pero avizoraron, Orlando como juego cínico e irónico y Laura como derrilicción de todo material, pues "obviamente toda vida es un proceso de demolición" al que la eternidad nunca se le había prometido. Orlando se lo hará notar recordándole a Laura cómo Rembrandt había pintado su rostro sajado por el tiempo y que su obra perduraba, su gesto se había exteriorizado para hacer sensible un pedazo de tiempo en un rostro ruinoso sobre un plano que se destejía entre surcos de color y de luz, de sombra y olor; frente a esta imagen los dos aciertan en que el juego ha terminado pero que tanto el gesto de Rembrandt que sabe que juega con la ilusión de darnos el objeto invisible de la vida, aquello que está ausente del cuadro, la percepción que se tiene del paso del tiempo pues

Bajo las faldas de Hendriijke, bajo los mantos bordados de piel, bajo las levitas, bajo el extravagante vestido del pintor, los cuerpos cumplen sus funciones: digieren, son cálidos, son pesados, hieren, cagan. Por delicado que sea su rostro y grave su mirada: La novia Judía tiene un coño¹³⁰.

130 Jean Genet. *El objeto invisible*. Barcelona. Ed. Thassalia, 1997. p. 96.

esa percepción de la extrema fragilidad de la vida que hace sin embargo de los hombres, un ser que retiene, un ser que libera y tal vez un día sepa comportarse como desprovisto de intención, sabrá entonces, apreciar la integridad de la existencia; lo que constituye, todo el orgullo y toda la miseria, de quienes renuncian al poder y a la gloria.

CONCLUSION.

Los hombres han creído escapar a la muerte y a la desagregación pero nada se escapa; sin embargo algunos de esos "pedazos" continúan emocionándonos, o informándonos (documentos) o previniéndonos contra nuestra ilusiones eternitarias¹³¹.

Es preciso señalar las vertientes que se dejan abiertas a posteriores inquietudes. Tanto las estéticas expandidas a la manera de Leroi-Gourhan como las propuestas de Serres, se harían extensibles al grueso de la obra de Carlos Fuentes y por mencionar sin mucha precaución, citemos *Cristobal Nonato* y *Zona Sagrada*, donde es fácil adivinar también los elementos que se dan cita en el modelo propuesto por Bajkthin. Queremos significar la fecundidad de estos tres modelos para hacer visible la densidad de la obra de Fuentes, su disposición serial para expresar nuestra riqueza. Una estética restringida limitaría estas obras a cánones que por el contrario ellas pretenden derruir e instalar en su lugar las nuevas maneras de percepción que implica la existencia; lo que no provoca dislocación no merece miramientos ni paciencia. Poetizar es situarse en ese malestar previsor cargado de alboradas. La emergencia de lo literario urbano, cuestiona tanto lo uno como lo otro, la urbe y el libro, la civilización afincada en las esperanzas y promesas del libro y la ciudad que impera en

131 François Dagognet. *Des détritius, des déchets, de l'abject*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo, 1997.

leerse como tal y en la que, en el caso singular que nos ocupó, se lanza a la construcción de una utopía donde la ciudad misma parecía desdibujarla y crecer como anomalía. El dispositivo colectivo de enunciación que es Ixca Cienfuegos, hace visible el fracaso de la revolución nacida en un suelo en donde se asentó la urbe con su crecimiento de palimpsesto heterotópico y heteroglósico. Pero ello en modo alguno significaría la condena de la ciudad como su persistencia. Ella pone en pugna su parte mítica como su parte de razón y hace advenir de lo lejano eso que quiere mantenerse a distancia pero que asoma como sueños inconfesados y emerge desde su horizonte para señalar desde esa doble lejanía, la ausencia misma a la que nos encaminamos en ese juego.

Han pasado poco más de dos décadas desde que *La región más transparente* comenzó a iluminar y a dar relieve a la existencia citadina de los hombres o su existencia latinoamericana confrontada a las culturas de occidente, o simplemente su existencia a secas. Porque podemos decir sin riesgo, que no sólo se trataría del caso de una ciudad determinada como lo es Ciudad México; en el relieve que ella toma por los múltiples cruces que atravesamos, en un claroscuro a veces sombrío pero no incierto, vemos resonar nuestras propias ciudades, nuestro entorno acercado por una comunidad extraña que no nos impide interpretarnos y que nos interpela de nuestra historia y cómo se escribe y se relata.

Las más de dos décadas que han transcurrido para la creación de Fuentes la han envejecido de la mejor manera, aquella que Picasso quería para su retrato de Gertrud Stein: la de que el paso del tiempo para la obra y su referente no ha cerrado el diálogo mantenido entre ambas, pese a que el silencio o el comentario de algunos críticos o ensayistas acerca de la obra en general de Carlos Fuentes sea el síntoma de que sus críticas han quedado a la zaga del mundo experimental y formal de una obra basta y compleja, para nada anquilosada en las trampas formales de críticas decimonónicas. Ese silencio hablaría en algunos casos de escogencias políticas que no deben ser olvidadas. No fue del todo extraño para nosotros encontrarnos con que, al menos en nuestra ciudad, no se hubiera realizado -como fuente de inquietud acerca de la ciudad y su historia y como problema artístico-, una indagación sobre la obra de Carlos Fuentes, y menos una comparación que tocara algunos aspectos de mutación, entre la ciudad de *La región más transparente* y la ciudad que es presentada en *Los años con Laura Díaz*. Ha resultado, en más de un caso, muy beneficioso seguir hablando de realismo mágico para intentar pensar la literatura de América Latina y pretender que bajo ese rubro de oficina de turismo se puedan agrupar décadas de trabajo formal y complejo de un autor como Carlos Fuentes. Y es que para nuestra mentalidad de mineros es muy seductor explotar el filón y la veta hasta que ella se extinga y no pensar en momento alguno que alrededor de la mina, e incluso antes de entrar en ella, cualquier grano de arena tiene su peso infinito en quien

sepa dirigir el trabajo y la mirada. No es por esto extraño que al menos en nuestro medio su obra sea tan poco conocida y divulgada, que sus referentes inmediatos no conciten sin problema todo lo que se ofrece como garantía de identidad latinoamericana, pues su obra no ha dejado de mostrar esas grandes fisuras por donde se viene abajo el gran mito de la identidad. Y quizá porque después de leerlo uno no deja de preguntarse a quiénes beneficia y por qué se quiere mantener vivo tal mito. Las críticas que leímos acerca de la obra de Fuentes, al igual como lo denunciaba Bajkthín con respecto a la obra de Rabelais, erraron en su perspectiva, y lo que es más grave, pretenden juzgar el nomadeo del autor como la circunstancia definitiva de las fallas formales o estructurales de las que pretendidamente adolece. Al parecer sigue siendo muy grave darse "una vuelta por la cárcel" para encontrar la parroquia tan miserable y mezquina; por ello los que temen perderse en el viaje envidian tanto el extravío de quien cambia y lamen sin cesar las llagas que dejan sus grilletes exhibiéndolos como prenda de coherencia y de universal razón. La obra de Carlos Fuentes prueba sin falso orgullo, que nos constituye la mezcla, la mancha y el mestizaje y que es preciso el viaje que no termina aún para nuestras culturas tan recientes a veces empeñadas en encerrarse sobre su ombligo para proclamarse como únicas formas de vida. Negar todos esos intercambios es clausurar cualquier aventura que es la puerta para imaginar la libertad, y quien no tema traspasar ese umbral se dará cuenta que siempre estuvo ahí ofrecido para él. La obra de

Carlos Fuentes no hace otra cosa que mantenerlo abierto para nosotros, sin excepción.

BIBLIOGRAFIA

PRIMARIA:

FUENTES, Carlos. La región más transparente. Madrid: Mondadori, 1990. 421 pp.

FUENTES, Carlos. Los años con Laura Díaz. México: Alfaguara, 1999. 600 pp.

SECUNDARIA

BACHELARD, Gastón. Poética del espacio. México: F.C.E. 1980.

BAJKTHIN, Mijail. Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1982.

BAJKTHIN, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais. Madrid: Alianza Universidad, 1990.

BAJKTHIN, Mijail. Problemas de la poética de Dostoyevski. México: F.C.E., 1986.

BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1982.

BENJAMIN, Walter. Iluminaciones. Madrid: Taurus, 1972.

BENJAMIN, Walter. Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. Caracas: Monte Avila, 1970.

BLANCHOT, Maurice. El libro que vendrá. Caracas: Monte Avila, 1969.

- CALABRESE, Omar. La era neobarroca. Madrid: Cátedra, 1994.
- CALVINO, Italo. Las ciudades invisibles. Barcelona: Minotauro, 1983.
- CANETTI, Elías. La conciencia de las palabras. México: F.C.E. 1981.
- CANETTI, Elías. Masa y poder. Barcelona: Muchnik, 1981.
- CANGUILHEM, Georges. "Máquina y organismo" in El conocimiento de la vida. trad. Revista Sociología 8-9. Medellín: Unaula, 1988.
- DELEUZE, Gilles. Diferencia y repetición. Barcelona: Jucar, 1988.
- DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Barcelona: Paidós, 1984.
- DELEUZE, Gilles. Proust y los signos. Barcelona: Anagrama, 1972.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. El Antiedipo. Barcelona: Seix-Barral, 1973.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. Mil mesetas. Valencia: Pre-textos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. De la Gramatología. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- DERRIDA, Jacques. La diseminación. Madrid: Fundamentos, 1975.
- DETIENNE, Marcel. El mito: Orfeo a la miel in Hacer la historia, tomo III: nuevos objetos. Barcelona: Laia, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Lo que vemos, lo que nos mira. Argentina, Bordes-Manantial. 1997

DURAND, Gilbert. Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid: Taurus, 1981.

ELIAS, Norbert. La sociedad cortesana. México: F.C.E., 1982.

FOUCAULT, Michel. De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós, 1997.

GENET, Jean. El objeto invisible. Barcelona: Thassalia, 1997.

GUATTARI, Félix. El constructivismo guattariano. Cali: Universidad del Valle, 1993.

HALL, Edward T. La dimensión oculta. México: Siglo XXI, 1989.

JOSEPH, Isaac. El transeunte y el espacio urbano. Buenos Aires: Gedisa, 1988.

LEACH, Edmund. Un mundo en explosión. Barcelona: Anagrama, 1970.

LEVI-STRAUSS, Claude & Georges Charbonnier. Arte, Lenguaje y Etnología. México: Siglo XXI, 1971.

LEROI-GOURHAN, André. El gesto y la palabra. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

LYOTARD, Jean François. La condición post-moderna. Madrid: Cátedra, 1984.

MARIN, Louis. Estudios semiológicos. Madrid: Alberto Corazón, 1978.

MUMFORD, Lewis. Técnica y Civilización. Madrid: Alianza, 1979.

ROBERT, Marthe. Lo antiguo y lo nuevo: Cervantes-Kafka. Caracas: Monte Avila Ed, 1992.

ROBERT, Marthe. Orígenes de la novela. novela de los orígenes. Barcelona: Taurus, 1970.

SARDUY, Severo. Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires: F.C.E., 1987.

SARLO, Beatriz. Instantáneas. Barcelona: Ariel, 1996.

SENNET, Richard. El declive del hombre público. Barcelona: Península, 1978.

SENNET, Richard. Narcisismo y cultura moderna. Barcelona: Kairós, 1980.

SENNET, Richard. Vida urbana e identidad personal. Barcelona: Península, 1975.

SERRES, Michel. El hermafrodita. Medellín: CINDEC, 1999. (fotocopia)

SERRES, Michel. Estatuas. Medellín: CINDEC, 1999. (fotocopia)

SERRES, Michel. Génesis. Medellín: CINDEC, 1995. (fotocopia)

SERRES, Michel. El tercero instruido. Medellín: CINDEC, 1999. (in fotocopia)

SERRES, Michel. "Discurso y recorrido" in Seminario sobre la Identidad, (dirigido por Claude Lévi-Strauss). Barcelona: Petrel, 1981.

STAROBINSKI, Jean. La relación crítica. Madrid: Taurus, 1974.

STEINER, George. Extraterritorial. Barcelona: Barral, 1973.

TRIAS, Eugenio. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Ariel, 1992.