

ABSTRACT

Title of Document: HISTORIAS QUE REGRESAN: TOPOLOGÍA
Y RENARRACIÓN EN LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX MEXICANO

José Ramón Ruisánchez Serra,
Ph.D., 2007

Directed By: Professor Jorge Aguilar Mora, Department of
Spanish and Portuguese

This dissertation attempts to re-read the crucial texts of seven Mexican narrators of the second half of the twentieth century --Juan Rulfo's *Pedro Páramo*, Carlos Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz*, José Agustín's *De perfil*, Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*, Carlos Monsiváis' *Entrada libre* and Juan Villoro's *El disparo de argón*-- in their intersection with historical events of the same time period.

It explores the question of how did these books create a counterhegemonic historiography that successfully displaced the official and massmediatic versions, shedding light into the areas that privileged by them, and unsilencing what these dominant narratives muted.

Basically this entails thinking the density of the intrinsically literary as a way to create topological spaces, i.e. texts that include both the I of the narrator(s) and of the reader, thus presenting far more complex versions of historical events. This kind of textuality forces, instead of a linear narrations that explains away, a work of re-

narration that involves a plurivocity of senses that never cease to emanate from the texts. In each chapter I concentrate on what makes each book different from the rest, thus, creating book-specific theories that tense the overarching topological-renarrative general conceptualization.

HISTORIAS QUE REGRESAN: TOPOLOGÍA Y RENARRACIÓN EN LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX MEXICANO

By

José Ramón Ruisánchez Serra

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2007

Advisory Committee:

Professor Jorge Aguilar Mora, Chair

Professor Sandra M. Cypess

Professor Mary Kay Vaughan

Associate Professor Juan Carlos Quintero Herencia

Associate Professor Laura Demaría

© Copyright by
José Ramón Ruisánchez Serra
2007

Dedication

To Carina González who thoroughly suffered this process with me.

Acknowledgements

I am indebted to the Fulbright Foundation for the fellowship I received to begin this Ph.D. process.

Table of Contents

Dedication.....	ii
Acknowledgements.....	iii
Table of Contents.....	iv
INTRODUCCIÓN.....	1
I.....	1
II.....	9
1.- JUAN VILLORO: TOPOLOGÍA DE LA CIUDAD ACÉNTRICA.....	18
I: TOPOLOGÍA, CONSTITUCIÓN, DISOLUCIÓN.....	20
II: EL ESPACIO TRIPARTITA DEL TEXTO.....	31
III: EL TIEMPO DEL YO, EL TIEMPO SIN YO.....	38
IV: LA CIUDAD ACÉNTRICA.....	45
2.- CARLOS MONSIVÁIS: EL MOMENTO DE LA RECONSTRUCCIÓN.....	50
I: EL TERREMOTO DEL 19 DE SEPTIEMBRE DE 1985.....	51
II: EL TERREMOTO Y LA DÉCADA.....	69
3.- JOSÉ EMILIO PACHECO: FANTASMA, REPRESIÓN Y PLACER.....	77
I: UNA ARAÑA.....	77
II: PRIMEROS ACTOS TEXTUALES.....	89
III: LOS CUENTOS, LOS FANTASMAS.....	103
IV: MIRADAS QUE SE ENCUENTRAN EN UN LUGAR QUE NO EXISTE.....	110
4.- ELENA PONIATOWSKA: MÁRGENES DE LA MASACRE.....	113
I: CONTEXTO.....	117
II: TOPOLOGÍAS INTERTEXTUALES.....	129
III: FRONTERAS Y PASEOS.....	133
5.- JOSÉ AGUSTÍN: LOS UMBRALES EN <i>DE PERFIL</i>	138
I: LA GRAN PIEDRA.....	142
II: OTROS PERFILES: LOS PACTOS RENUNCIADOS.....	151
III: EL HORIZONTE DE ANTÍGONA.....	157
6.- CARLOS FUENTES: DEL NUEVO CAUDILLO AL TESTIGO.....	162
I: LA COMPOSICIÓN.....	164
II: EL SIGNIFICADO DE LA TRAMA.....	169
III: EL TIEMPO.....	175
IV: ARTEMIO CRUZ TESTIGO.....	180
7.- JUAN RULFO: PEDRO PÁRAMO EN SU MEDIO SIGLO.....	189
I: ENTRAR A COMALA.....	190
II: SALIR DE COMALA.....	197
III: NI TAN SIEMPRE.....	204
IV: LA DESILUSIÓN.....	210
Notes.....	219
Bibliography.....	225

INTRODUCCIÓN

/

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX se dieron en México hechos históricos fundamentales cuya representación más importante se produjo en el campo literario. A pesar de los intentos de la historiografía oficial y académica, a pesar del esfuerzo de los medios masivos de comunicación, finalmente las versiones que logran capturar la potencia del acontecimiento y, por lo tanto, las que tienen capacidad de rehacer el imaginario social se encuentra en ciertos libros claves donde si bien se manifiesta una vocación de Historia, predomina una necesidad de historias; un deseo de narrar preservando la imposibilidad de una interpretación definitiva como el elemento fundamental del texto.

El primer libro del que me ocupo en estos ensayos es *El disparo de argón* (1991) de Juan Villoro. Me parece una novela sumamente importante que, en el momento que escribo estas líneas, recién ha sido reeditada. Se trata de la primera narración que se ocupa de las consecuencias que tendrá la entrada en la fase global del capitalismo --representado notablemente por el Tratado de Libre Comercio de América del Norte-- en el nivel de la vida cotidiana, en el espacio de un barrio de la Ciudad de México. Resulta doblemente interesante el hecho de que San Lorenzo, este barrio, haya logrado permanecer aislado del ordenamiento urbano y su avance furioso hacia el futuro. Y aún más porque el doctor Balmes, protagonista de la novela, oriundo de San Lorenzo, siente un miedo casi visceral a salir de allí.

Me interesa, en este primer capítulo, detallar la reflexión que plantea Villoro sobre la conexión entre lo local y la lógica supranacional del mercado como

determinación crucial que marca el fin de un modelo de soberanía, como condición de su imposibilidad. Este cambio final de la economía (en el sentido más amplio del término) que se representa con la caída del hospital de ojos para el que trabaja Balmes, en realidad infecta a la totalidad del espacio de la nación y convierte a la clínica y al barrio en espacios alegóricos.

La novela no sólo logra una reflexión agrisulce, llena de méritos literarios y clarividente en cuanto a lo que traería la década de los noventa. También representa distintas maneras de estar en el mundo ante la omnipresencia de la lógica transnacional del mercado. Por una parte la resistencia cartográfica-utópica representada por la Clínica Suárez, que finalmente fracasa. Por la otra las maneras diversas de reacciona de los habitantes del barrio: reagrupación, usos diferentes e inmediatos del espacio que generan discursos siempre plurales cuando se presentan cambios de sus condiciones. Es esta segunda forma de resistencia la que triunfa, o por lo menos no sucumbe; resiste sin instaurar una soberanía distinta, resiste ocupando los intersticios topológicos de la cartografía del libre comercio.

De Carlos Monsiváis me interesa su extraordinario libro de crónicas sobre la década de los 80, *Entrada libre* (1987), y centralmente el trabajo de articulación que realiza sobre los terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985. Su crónica “Los días del temblor” es la más apasionadamente lúcida de todas las que se publicaron en ese momento y sigue siéndolo veinte años después. Además, la lectura del libro propone una comprensión de diferentes movimientos sociales surgidos durante la década que convergen en una cristalización más poderosa en el plano político de la sociedad civil.

Mejor que nadie, Monsiváis logra contar la desolación producida por el terremoto como un momento que posibilita un radical cambio de actitud en la ciudadanía. Ante la parálisis del poder y por lo tanto la suspensión de sus interpelaciones, el salto topológico se generaliza y esto posibilita una renarración no sólo de lo inmediato y de lo directamente relacionado con la corrupción en las licencias de construcción, la pobreza de los materiales, las condiciones infamantes en que se vive en ciertas partes de la ciudad. La renarración alcanza la concepción misma del estar en la nación. La agencia política que culmina en la transición democrática surge, al menos en parte, en ese momento.

En un segundo momento, repaso, aunque con mucho menos detalle que “Los días del temblor” el resto de las crónicas de su libro; las que se ocupan de momentos anteriores convergiendo hacia ésta, las que se ocupan de momentos posteriores las leo como consecuencias directas de una nueva lógica social. Interpreto estas crónicas como ejercicios notables del uso del momento en que se produce un acontecimiento que obliga simultáneamente a asumir el salto topológico y a articular de otra manera los hechos de la historia. En las crónicas de Monsiváis se privilegia la verdad que articulan ciertos acontecimientos, contra o sobre la inevitabilidad de los hechos que prefiere como modelo narrativo el régimen tecnocrático que se solidificó en los años 80.

De *El principio del placer* (1972) de José Emilio Pacheco, me interesa pensar la manera en que la novela corta que le da título y los cuentos que la siguen en el volumen, crean una lógica de la mirada capaz de ver lo nuevo. Esta lógica escópica está determinada por el deseo en el muchacho que escribe diarios de amor, deseo que

se une a la necesidad de reprimir las condiciones de imposibilidad de su amor.

Mientras que, en los adultos de los cuentos, la determina el regreso de lo reprimido como memoria.

A diferencia de lo contado por Monsiváis, lo inventado por Pacheco son experiencias en que el salto renarrativo es algo individual. La revelación de la posibilidad de leer de manera distinta el mapa que todos los demás parecen considerar irremediable. El no compartir el lugar del resto de los miradas, produce un aislamiento radical; la condición de los visionarios cuando su revelación es prematura. Cuando falta que los hechos ulteriores realicen sus potencias.

Me interesa ocuparme en este volumen tanto de libros que narran el momento agudo, el acontecimiento de la crisis histórica, como de aquéllos que cuentan los largos entretiempos que preceden al momento en que la sociedad o un fragmento considerable de ella asume el salto topológico hacia su modificación. Los momentos en que se producen las lentas acumulaciones, las primeras divergencias, la incomodidad necesaria en ciertos individuos para impulsarlos a coquetear con actividades anticonformistas, al desarrollo de renarraciones que en su momento primero de enunciación suenan infinitamente improbables. A esta categoría pertenecen *El principio del placer* y *De perfil* (1966) de José Agustín. Por ello, la enorme diferencia entre los dos textos es tan importante. Si ambos cumplen la misma función estructural --la de modificar el registro de las sensibilidades, la de subrayar la importancia de narrar desde ópticas no hegemónicas-- es importante ver que estas modificaciones se pueden narrar de maneras sumamente diferentes.

La noche de Tlatelolco (1970) de Elena Poniatowska es el texto fundamental sobre el movimiento estudiantil de 1968 y la matanza de octubre. Ocupa sin duda el centro del canon historiográfico del periodo ya que, casi de inmediato, desplazó las versiones oficiales y oficiosas de los medios masivos de comunicación y de otras obras de ficción.

Sin embargo, hay varias operaciones que *no* se han realizado con este texto y que me interesa llevar a cabo en mi capítulo. Centralmente interrogarse por las características intrínsecas que le permitieron al libro de Elena Poniatowska ocupar su lugar tanto en la literatura, como en la historia. Incluso los mejores estudios sobre el texto han dejado de lado un examen detallado de sus procedimientos formales y de la relectura que propone de la tradición literaria: Rulfo, Fuentes y Pacheco aparecen explícitamente entre sus páginas.

Al entender lo que hace Poniatowska con su relectura del canon de la literatura, mezclándolo con las voces de la calle, es posible comprender con mayor claridad lo que me interesa subrayar: cómo su obra, aunque privilegia las voces de los líderes, sería un fracaso si no se hubiera abierto muchísimo más, si no se hubiera constituido en un receptáculo que incluye aun a las voces *contra* las que le interesa articular su modelo. De hecho, es en lo que parecían los márgenes de esta nueva discursividad donde, en el largo plazo, se preserva sus mayores potencias. En los márgenes estaban las liberaciones de la imaginación y la sexualidad, la ruptura con los modelos de género.

Sin duda, la recepción de las obras que narran momentos intersticiales le resulta mucho más difícil a una crítica en gran medida dócil a las concepciones

tradicionales de la Historia, donde se privilegia el acontecimiento y no la acumulación de cambios, de inconformidades, de necesidades no satisfechas por el mapa unívoco y la imposibilidad de modificarlo. Así, *De perfil* (1966) de José Agustín no ha sido leída de manera satisfactoria en dirección del acontecimiento de 1968. Releo, entonces, en este capítulo la primera novela importante de José Agustín como un balbuceo eminente, pero no en sentido derogativo. Se trata de un aprendizaje. No podía ser de otra manera refiriéndose a la época que narra.

Su lenguaje renovador, las acciones de sus protagonistas, el constante minar la estructura familiar típica y por lo tanto otras formas de autoridad civil y políticas basadas en y reforzadas por ésta caminan en dirección de un salto topológico que cuando finalmente se produce revela la potencia de las virtualidades que tensan la superficie de esta novela.

Es por esto que me pareció necesaria una conversación entre *De perfil* y un texto mucho más radical que la novela misma, para lograr que se revelen sus horizontes. Este texto son las conferencias de Judith Butler *Antigona's Claim* donde se piensa la posibilidad de dislocar de manera definitiva el modelo edípico para articular otro pacto de convivencia familiar-social-política. Es finalmente en este diálogo donde se revelan las posibilidades últimas que hoy deben privilegiarse sobre el comentario banal que mereció *De perfil* en su momento. Al tensar el texto de José Agustín, se revelan los horizontes últimos de lo que apenas comenzaba a articularse en su narración, lo que, al renarrar la historia literaria aparece como su importancia final.

De los textos que trabajo en este libro, sin duda alguna es *La muerte de Artemio Cruz* (1962) el que más me incomodó releer. Mientras que los otros libros crecieron con cada nueva visita, la novela de Fuentes, con su cerrada perfección formal, me dio la sensación de que hubiera sido mejor dejarla como un recuerdo emocionante de lectura adolescente.

A pesar de todo, decidí no eliminar esta obra del archivo que propongo. Resultaba interesante pensarla como medio de contraste, como otra manera de reflexionar lo histórico y la historia, como un exponente magnífico de la ficción cartográfica en la que la historia contada propone una Historia sin huecos, que si bien es contrahistoriográfica respecto a la propuesta emitida por el aparato estatal, actúa de la misma manera que ésta. Es otra Historia. En la primera parte del capítulo pienso *La muerte de Artemio Cruz* como el mejor ejemplo de la novela mexicana que reflexiona su momento pero que *no* realiza el salto topológico.

Más adelante me pregunto, tratando de romper con su canon interpretativo, si es posible leerla de otra manera; si es posible encontrar una línea de fuga que permita convertirla en otra clase de obra. Lo que intento es releer a Artemio Cruz desde el potente concepto de testigo que propone Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*. El testigo es primero que nada quien habla por quien ya no puede hacerlo, por los silenciados. Esta condición lo escinde: el testigo en tanto sujeto ocupa (o, más precisamente, *es*) la torsión entre quien enuncia y su enunciación, una posición puramente intersubjetiva mediante la cual se accede a una verdad.

La división de la novela, que literalmente parte a su personaje en la tres personas gramaticales del singular, deja de ser un experimento, para reflejar el

instante en que finalmente Artemio Cruz accede a una dimensión ética y se permite sentir la vergüenza fundamental de quien vuelca su interioridad al exterior. Leyéndolo así, su dimensión arquetípica, rígida, ejemplar, pasa a un segundo plano, ya que lo interesante es la constitución del sujeto-testigo en el momento final de la existencia biológica, de quien da paso a otras voces, las de los muertos necesarios para que su vida sucediera.

Finalmente revisito a Rulfo. Releo *Pedro Páramo* (1955) a la luz de sus sucesores; lo que me lleva a privilegiar el juego de voces, la renarración topológica, como la posibilidad de narración del personaje aparentemente monolítico y por ende cartográfico de Pedro Páramo, como su única manera de presentarse en el texto y por lo tanto de existir. Sin las historias, la historia de Pedro Páramo sería incomprensible y banal; con las historias se vuelve dúctil y es obligatoria la operación renarrativa, el salto, junto con Juan Preciado, a lo topológico a estar radicalmente *dentro* del espacio de Comala para lograr armar las historias.

Esta exploración es uno de los límites que me interesa en *Pedro Páramo*. Otro es el de los diferentes afueras planteado en la novela: pensar en los destinos de aquellos que logran salir de Comala para llegar al afuera más importante: la imposibilidad de la comunicación de Pedro Páramo con Susana San Juan. Imposibilidad de comunicación que se reduplica en el mundo de los muertos, donde su voz no llega nunca a oírse en la tumba desde donde Juan Preciado enuncia y oye enunciar las historias de su terruño.

El poder de las voces de los otros, la impenetrabilidad de ciertas partes del sistema, incluso para el cacique, la necesidad de ocupar un lugar interno, topológico

para lograr entender la novela; todo el conjunto de procedimientos fundamentales de *Pedro Páramo* lo leo, asimismo, como el cumplimiento de algunas promesas de la narrativa de la Revolución Mexicana. Promesas que sólo se revelan más claramente a la luz del resto de los libros explorados en el resto del volumen.

//

Ninguno de los libros de los que me ocupo corresponde a la novela histórica partiendo de la definición de Lukács en su clásico de 1955 *La novela histórica* o nueva novela histórica o metaficción historiográfica según lo sugerido en los años 80 por Linda Hutcheon, entre otros estudiosos, a partir de su *Poetics of postmodernism*. Ni se trata de la historia de un personaje mediocre que representa la época y que ve de lejos a las grandes figuras históricas, como en la tradición de Scott y Balzac ni se trata de textos donde la ocupación central de los autores sea la desconfianza en las posibilidades de verdad de la escritura y la obligatoria ficcionalidad de cualquier texto historiográfico a la manera de las novelas de Rushdie o Doctorow.

Más que el hecho de su lejanía respecto a la novela histórica del siglo XIX o a la novela histórica del tardío siglo XX quiero subrayar el hecho de que no es desde su género que me ocupo de estos textos. Como queda claro en la anterior enumeración claramente se trata de un grupo heterogéneo: si bien todos son narrativos, incluyen no sólo novelas sino cuentos, crónicas, testimonio y con suma frecuencia mezclas impuras.

Se trata de textos que debido a que narran momentos muy cercanos en el tiempo al de su elaboración, sortean sin muchos problemas la necesidad de recrear el paisaje de una época para concentrarse, en cambio, en el momento en que las

estructuras simbólicas hegemónicas se agotan y la imaginación domina las esferas íntima, social y pública, proponiendo versiones del presente desde las cuales se modifica toda la comprensión del cuerpo nacional. Todos estos textos están escritos desde una aguda conciencia de la problemática que implica el paso del hecho histórico al momento en que se intenta su textualización, y aprovechan esta problemática como condición de posibilidad para la renarración de momentos cruciales, para generar un discurso contrahistoriográfico que niega la seguridad de las versiones oficiales y sus silencios, privilegiando lo plural sobre lo singular las dudas sobre las certezas.

Una herramienta que me resulta fundamental para describir el proceso de renarración es figurarla como el paso de un mapa tanquilizadamente cartográfico a uno de índole topológica. Entiendo por cartográfico aquel espacio que se contempla desde un afuera. El territorio que describe una cartografía está fijo, y por ello se puede controlar su totalidad. En la topología, en cambio, el yo del observador ocupa inevitablemente el interior del territorio descrito. Con esta inclusión se elimina la posibilidad de un afuera neutro y neutralizador desde donde sería posible contemplar un contenido invariable. Así, el paso a lo topológico obliga a reajustar los elementos en un sistema donde el yo va modificando permanentemente el sistema de las relaciones conforme transita por el espacio y por lo tanto le otorga una capacidad de cambio en cada uno de los habitantes de la topología en tanto yo, respecto al cual se entienden los objetos: en la topología la renarración es inevitable¹.

Hay una imagen que define este salto: es la de quien abandona la casa para tomar la calle, de quien abandona la contemplación pasiva para llevar a cabo el

cambio histórico o al menos intentarlo, de quien encuentra que su voz importa y la oye de otra manera.

Si bien privilegio el tropo de la modificación de mapas para espacializar el importante proceso de crear (re)narraciones contrahegemónicas, hay que destacar que estas narraciones, que logran al final desplazar a las versiones oficiales y por lo tanto de ocupar el sitio hegemónico de la producción de la memoria, deben su potencia a su encarnación en particularidades muy diferentes, a sus especificidades. Su capacidad de reinventar gozosamente los avatares de la entrada en la historia como espacio topológico parece inagotable. Cada uno de los libros de los que me ocupó ha modificado la historia literaria mexicana al menos en la misma medida en que ha contribuido a crear una renarración historiográfica que le da poder a los actores de la sociedad civil. Me interesa pensar estas capacidades de invención en la economía que relaciona un proceso de cambio sociopolítico (e íntimo) percibido por sus autores y la potenciación de ese mismo proceso de cambio debido a su (re)narración: intento leerlas como productos pero también como agentes sociales.

La inversión del orden cronológico de las obras me parece una herramienta importante ya que permite suspender la habitual tentación de leerlas de acuerdo con la flecha causal de la historia literaria, de las influencias (tentación que varias veces decidí permitirme); suspender la inevitabilidad que priva como efecto retórico de la narración histórica habitual, privilegiando la posibilidad de la renarración.

Para pensar las maneras en que el salto topológico se produce en diferentes momentos en las cristalizaciones narrativas de la historia reciente de México, he

utilizado diversas herramientas de la teoría crítica. En primer lugar, la oposición lugar-espacio propuesta por Michel de Certeau en *L' invention du quotidien*, como conceptualización que opone un lugar rígido y un espacio en permanente reconfiguración por los usos de sus habitantes:

Entre espace et lieu, je pose une distinction que délimitera un champ. Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. (173)

A partir de esta estabilidad del lugar, del permanecer en *su* lugar, de Certeau salta a plantear la diferencia entre los dos términos :

Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...] L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé. [...] En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement défini par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. (173, el subrayado es suyo)

Este movimiento que saca las cosas de su lugar y crea combinaciones siempre distintas es un devenir que sólo se detiene artificialmente, mediante una abstracción. Luego, es sólo cuando le conviene pensarlos así a una cierta política que el lugar se propone como anterior al espacio. Dejar las cosas en su lugar, no sólo junto sino, más peligrosamente, unas *sobre* otras crea jerarquías. El lugar es una importante

herramienta de interpelación política: se obliga al sujeto a aceptar su sitio como inevitable desde el pasado, inmodificable en el futuro. El lugar estatiza la historia, el espacio la activa.

Por ello me resulta fundamental enriquecer este espacio ciudadano con la reflexión sobre la constitución del espacio político realizada por Giorgio Agamben en su serie *Homo sacer* donde, siguiendo el rumbo propuesto por Foucault, reflexiona hondamente sobre la situación del sujeto, del soberano y del Estado, en el mundo que surge a raíz de la *shoa*.

Al pensador italiano le debo sobre todo la capacidad de examinar las condiciones políticas en las que se producen los acontecimientos (re)narrados por los libros de los que me ocupo, la verdadera naturaleza de los pactos constitutivos que determinan los espacios políticos de la segunda mitad del siglo. Creo que su reflexión no es sólo aplicable al estado de excepción creado por el régimen nazi y al caso extremo de los campos de exterminio sino, por el contrario, exige la lectura del mundo como un espacio irreversiblemente reconfigurado por el acontecimiento nazi, un mundo de control biopolítico donde el estado de excepción político se establece como regla permanente.

En este estado de cosas, nadie como Ernesto Laclau --especialmente en su libro *La razón populista* del 2005-- me ha ayudado a comprender la manera en que se constituyen las colectividades políticas y las modificaciones que sufren estos grupos. La mayor parte de mi entendimiento en cuanto a cómo se producen los momentos en que la voz del yo topológico se encuentra en otras voces para formar el *nosotros*, las diversas encarnaciones del *nosotros* de la sociedad civil o del pueblo se lo debo a sus

textos. Laclau ha pensado las condiciones en las que se puede producir una agrupación con agencia política cuando sus exigencias rebasan los límites de las pequeñas demandas locales, articulándolas en torno a un solo significante y tornándolas, si bien de manera contingente, en el contenido de lo universal político, de lo que debe ser cambiado, del punto que permite una renarración.

La dimensión temporal que implica el salto topológico es compleja, ya que implica tanto una modificación del presente, como un cambio en el horizonte de expectativas futuro y la modificación del pasado mediante su renarración. En este sentido, el gesto de invertir el orden de los textos que analizo, el sacarlos de su lugar, busca reflejar la posibilidad renarrativa que cada uno de ellos contiene.

He pensado esta dimensión temporal desde las reflexiones de Walter Benjamin en sus “Tesis sobre la filosofía de la historia” (253-64) donde articula la manera en que el pasado nunca se desactiva en tanto deuda que nos corresponde pagar a quienes heredamos un presente donde no han fructificado sus virtualidades, ése es el “secreto acuerdo” entre las generaciones pasadas y las presentes (254): un pacto de renarración que al ser asumido implica aceptar la continuidad topológica entre su tiempo y el nuestro; abandonar la separación entre ellos y nosotros que caracteriza lo cartográfico, para dar el salto topológico y asumir sus responsabilidades. También han enriquecido mi comprensión de las dimensiones cronológicas del salto a la topología el pensamiento de Slavoj Žižek y de Homi Bhabha. Los tres teóricos me han ayudado a pensar cómo el hecho de asumir unos poderes a los que se había renunciado --obligatoriamente o no-- cómo el hecho de aceptar el “secreto acuerdo” con el pasado modifica la estructura del tiempo. La

constitución de un espacio ético y político de naturaleza topológica implica necesariamente una renarración incluyente de la historia y es con frecuencia en esta reconfiguración del pasado donde se viven los efectos más radicales de un cambio en la topología de la nación.

De Benjamin tomo la imprescindible concepción del pasado como deuda, y el “poder mesiánico débil” (254) que nos corresponde a cada uno para pagar esa deuda. Ambos conceptos se vuelven urgentes cuando se produce el salto topológico: parte del mapa al que se salta, que rodea al yo, es el del pasado que se obliga a renarrar. La dimensión temporal se convierte en una de las responsabilidades más agudas de quien transita a esta nueva dimensión ética. La capacidad de ser actor de un presente, está irremediabilmente ligada con la de reconocer las deudas con los vencidos del pasado.

Tanto Bhabha como Žižek han construido teorías claves sobre lo que sucede *en el momento* en que el flujo homogéneo del tiempo cartográfico, si se me permite el neologismo, se detiene. Bhabha explora el momento de suspensión del flujo temporal como el espacio en que las cosas asumen un nuevo significado, cuando el signo pertenece cabalmente al ámbito de lo intersubjetivo.

Žižek, por su parte, reflexiona sobre el regreso al pasado como un trabajo que hay que realizar. Este trabajo consiste en efectuar la conexión a la “red sincrónica del significante” que no modifica los *hechos* del pasado pero es en tanto renarración la única posibilidad de su integración al universo simbólico del presente. Su pensamiento gira en torno al potente concepto del *objet petit a* u objeto a que toma del pensamiento lacaniano. Este objeto, cuando Jaques Lacan comienza a desarrollarlo como ágalma en el Seminario VIII es “algo a cuyo alrededor se puede...

captar la atención divina” (169). Lacan agrega, un poco más adelante: “si este objeto les apasiona [a los dioses] es porque ahí dentro, oculto en él, está el objeto del deseo, el *ágalma*” (173). El *objet petit a* es, en la lectura de Žižek, un objeto del deseo *producido por el deseo mismo de manera retrospectiva*; el objeto a es la materialización del trabajo de modificar el pasado, la *causa* del deseo que el deseo mismo construye, la señal que se coloca en el pasado de que se acepta el pacto topológico que lleva a la renarración.

La síntesis de lo que proponen estos tres pensadores se suma en un protocolo de lectura que me permite interpretar la dimensión temporal del salto topológico. De la modificación de los territorios del pasado, así como los del presente. En el eje de la temporalidad, la figura recurrente es la del regreso de lo reprimido, el desilenciamiento de las voces opacadas por el discurso de lo que Dipesh Chakrabarty en su libro fundamental *Provincializing Europe* del 2000, llama Historia 1: la historia del Poder Económicopolítico que oculta otros poderes y saberes. Estos otros poderes y saberes resurgen como fantasmas, voces incorpóreas, zonas en las que el tiempo de la modernidad nunca logró penetrar en la Historia 2.

Más acá de las incursiones en la teoría crítica, me interesa pensar estos libros como un sistema que se modifica de manera permanente. Sólo puedo concebirlos como una economía en el que cada autor ha leído a los demás y, al escribir, modifica la manera de leer a todos los demás textos. Así, pienso la relación de estos libros también de manera topológica, donde el afuera es impensable. Incluso la virtualidad de los textos por venir que se agregarán al archivo y lo modificarán, es interior al sistema. No existe un afuera de donde provengan los textos y se incluyan.

Por ello, decidí presentarlos en orden contracronológico. Aunque si bien es posible leer estos ensayos en cualquier orden, propongo un índice que indica una mirada retrospectiva, que documente cómo las producciones más recientes modifican a las anteriores al privilegiar zonas de los libros ya canónicos de la literatura mexicana vigesímica que habían sido elididas por la crítica anterior. Como dice Jacques Derrida en su *Mal de archivo*: “Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir” (44). Intento entonces, en el índice, la misma flexión que se da de tantas maneras al interior de estos textos. Una lectura, que más que influencias y ansiedades de influencia, revele operaciones de modificación del pasado, pagos de promesas que los textos canónicos habían dejado en lo virtual. Lo que propongo es un viraje al releer.

Sin duda, la potencialidad de la dislocación temporal rebasa con mucho la mera inversión que practiqué en el índice y podría permitir, por ejemplo, contaminaciones radicales que rebasaran la compartimentalización de cada obra. Preferí limitarme a una renarración que obviara mi posición subjetiva y mostrara cómo las obras, al re-leerse a la luz de las que se han escrito después, nos llevan a activarlas de manera distinta a como lo ha hecho la tradición, cómo efectivamente la renarración y la topología son nombres de aspectos de la *misma* operación de escritura y de lectura.

1.- JUAN VILLORO: TOPOLOGÍA DE LA CIUDAD ACÉNTRICA

Juan Villoro publica *El disparo de argón* en 1991, se trata de su primera novela. La trama de es en buena medida convencional: la historia amorosa del oftalmólogo soltero Fernando Balmes se entreteje con una intriga policiaca. La novela, como suele suceder en los mejores ejemplos del policiaco, rebasa el ámbito local de la violencia, revela nexos con el suceder social y político de la nación y, de hecho, comenta agudamente el paso de una economía nacional proteccionista a otra transnacional. Así, un cimiento genérico complaciente le sirve a Villoro para escribir la primera ficción importante hacia el Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

El asesinato de uno de los médicos de la clínica de ojos le permite descubrir a Balmes la punta de la madeja de bioexplotación del Sur por el Norte. La causa del asesinato es que el médico era parte de una red de tráfico de órganos. Este descubrimiento revela alegóricamente la verdad de la lógica del mercado, su imposición violenta de otro orden que conlleva la abolición de los poderes locales a cambio de un trabajo más barato; en última instancia, órganos sin aceptar la incómoda imposición de la responsabilidad por el cuerpo, por el ciudadano.

En cuanto a la otra vertiente de la trama, Balmes se enamora y por estar buscando a Mónica, que suele desaparecer, que no acaba de estar en su vida, fuerza su percepción al máximo. Balmes es un buen detective porque está enamorado.

Villoro se sirve entonces de la narración de lo amoroso y de lo detectivesco y sobre ellas modifica de manera importante a la representación del espacio nacional: Balmes al descubrir las grietas en la estructura de la clínica donde trabaja, va

constatando la imposibilidad de todo un proyecto de aislamiento proteccionista y, por metonimia, el de un capitalismo nacional alegorizado por el barrio de San Lorenzo.

San Lorenzo, rodeado por la megaurbe parece capaz, al menos originalmente, de seguir funcionando con la independencia de un pueblo, de preservar una soledad que, para decirlo pronto, recuerda más a Comala que a la fluidez comunicativa que caracteriza a la urbe moderna. Conforme Balmes se da cuenta que no puede seguir solo en el mundo, también aprende que la Clínica Suárez es parte de la economía mundial.

Más de una década después de la primera edición de *El disparo de Argón* y a pesar del éxito de lectura que generó, aún no se ha escrito un texto que precise con cierta amplitud las características de su contribución al pensamiento de las dinámicas económicas generadas por el TLCAN, que han probado la exactitud de su alegorización. A pesar también de que Villoro prosiguió su proyecto narrativo con dos novelas importante cuyos principales logros se ubican en la misma línea -- *Materia dispuesta* (1997) y *El testigo* (2004) que le mereció el Premio Herralde--, prácticamente lo único que existe son materiales hemerográficos y se trata invariablemente de reseñas²; productos de la novedad misma del producto editorial.

En las siguientes páginas ofrezco un inventario de las estrategias de la novela sobre todo con la intención de activarla en tanto texto --claramente el primero de esta potencia-- donde el espacio de la nación del fin de siglo, ya hondamente modificado por el proyecto del capitalismo global, se explora desde el nivel local. Una topología que partiendo de los espacios cotidianos de la vida --la colonia y la casa-- renarra esta dinámica, enfrentando los discursos triunfalistas de mesianismo macroeconómico con

que se celebró el advenimiento del libre comercio.

Villoro fue el primero en contar la entrada de la nación en los circuitos de un supuesto bienestar tardocapitalista desde una intimidad que, además de revelar la inexistencia de tal bienestar, muestra sus altos costos. Al mismo tiempo, la modificación radical del *aquí*, de la topología de la nación que me incluye, lleva a la urgente necesidad de repensar la historia forjada por las narraciones que exploro en los siguientes capítulos de este libro, a una renarración de lo que, creo, es nuestra literatura medular.

I: TOPOLOGÍA, CONSTITUCIÓN, DISOLUCIÓN

Villoro construye --y con frecuencia esto interrumpe y desborda gozosamente el transcurrir narrativo de la novela-- una topología de San Lorenzo: el barrio emblemático donde sucede la novela. La minuciosa observación de detalles acumulados conforme se desarrolla la doble trama policiaco-amorosa crea un rico fresco y va construyendo como exterioridad a la Ciudad de México. La urbe ya parece tan extendida que rebasa incluso al adjetivo “multicéntrica”, que parecía definitivo cuando recién lo comienza a usar el discurso urbanístico (García Canclini 69-104).

Podría pensarse que para el momento en que la novela concluye, San Lorenzo es un lugar: un objeto invariable capturado por una cartografía. Pero una lectura detenida revela que, incluso entonces, esta aparente definitividad le debe mucho a que el espacio textual ha agotado sus inventarios; ya no queda libro para seguir ampliando

una exploración topológica potencialmente infinita: el amor prosigue, la cadena de exportación de ojos también, nada se ha resuelto, San Lorenzo sigue modificándose.

La mayor parte del texto cuenta a San Lorenzo no como lugar cartográfico sino, por el contrario, como un espacio habitado y, por ende, cambiante, topológico. El espacio consiste en una serie de fragmentos que sólo revela la experiencia de transitar por ellos, de vivirlos; fragmentos que van uniéndose gracias a los recorridos de la necesidad y la memoria y por lo tanto no poseen un solo orden cartográfico, más bien sus órdenes son posibilidades simultáneas que dependen de cómo los activan quienes los habitan. En San Lorenzo, los usos y abusos de la población, las maneras de circular, comerciar, nombrar, dominan abrumadoramente la racionalidad del trazo limpio, invariable geométrico del diseño urbano. Por mucho que existan constantes y tradiciones en sus movimientos, en sus maneras de ocupar las calles predomina el cambio: la diferencia que es la vida.

Vale la pena aprovechar este momento, estas primeras menciones, para abundar sobre la terminología que uso. Más que pensar lugar y espacio --y sus representaciones como cartografía y topología respectivamente-- en tanto oposiciones discretas irreconciliables, me interesa mucho más la posibilidad de sus continuidades: la economía mediante la que el lugar, en tanto abstracción, sólo surge de experiencias concretas, cotidianas del uso del espacio. De este modo, la cartografía existe --o mejor, llega a existir-- solamente como una especie de suma infinita de los recorridos. Es por lo tanto un horizonte asintótico de los paseos, de los tránsitos comerciales, de las esperas y descansos, de las conquistas y colonizaciones, de las modificaciones interminables de la topología.

Privilegio la construcción del mapa, y por ende del lugar abstracto e invariable, a través de la experiencia de los usos reales de un espacio concreto, sobre el procedimiento que plantearía la ocupación del lugar vacío en un mapa preexistente, original y en cierta manera edénico. Así lo hago porque ésa es la lógica mediante la que Villoro construye la novela, a la manera en que en de Certeau se trenzan el lugar de las cosas ordenadas y el espacio de los movimientos, de los flujos: no desde un afuera sino de un permanente estar dentro (173). San Lorenzo no se funda ni se finca; aparece desde el principio como colonia, como espacio habitado que si bien se modifica constantemente, resulta inconcebible fuera de su condición urbana, del tránsito de sus habitantes. Esto, al mismo tiempo, lleva a una lógica de renarración en la que el presente siempre está antes que el pasado, es la condición de posibilidad del recuerdo: la misma actividad topológica de recorrer el barrio es la que determina cómo se va determinando su relato.

El hecho de que sea precisamente Fernando Balmes quien narra la novela acentúa esta índole: pues la topología siempre construye el espacio a partir de un yo incluido en el espacio que describe: “Las cosas no están fuera de nosotros”, escribe Giorgio Agamben en *Estancias*, “como objetos neutrales (*ob-jecta*) de uso y de cambio [...] La pregunta *¿dónde está la cosa?* es inseparable de la pregunta *¿dónde está el hombre?*” (112; cursivas en el original). Villoro crea un hombre que no sólo trabaja y vive en San Lorenzo sino que además nació allí y parece condenado a no marcharse jamás como una encarnación de lo topológico.

Balmes es un observador agudo de las costumbres y los ritmos de San Lorenzo, de los cambios paulatinos o vertiginosos que se operan en su barrio y, como

estos cambios lo incluyen, resulta un sujeto ideal de la topología que, en la misma medida, produce y lo produce. Balmes, al observar su barrio, observa su ser en el barrio, sabe que los dos son inseparables. Balmes, al enamorarse y al tratar de comprender si será él el nuevo jefe de la clínica, al tratar de descifrar qué está sucediendo allí, agudiza su mirada y su capacidad de darle importancia a las cosas que lo rodean.

Por todo lo anterior, la primera escena de la novela se debe leer con sumo cuidado ya que es excepcional, tanto en el sentido habitual del adjetivo como en el sentido que le da la filosofía política. Esta escena ocupa un afuera respecto al espacio que está a punto de constituir³; ofrece el marco que limitará el proceso de acumulación topológica que está por comenzar: “En un invierno lejano, cuando aún se podían ver los volcanes desde Ciudad Universitaria, el doctor Antonio Suárez interrumpió su lección de oftalmología para contar una historia que no logré olvidar” (11). El episodio es anterior a la acción de la novela: sucede en un pasado cuando se *veía* mejor. Tampoco sucede en San Lorenzo sino en la Ciudad Universitaria (inaugurada en 1954): el primer lugar que creó un contrapeso real al centro histórico de la Ciudad de México y comenzó a escindirla, convirtiéndola en una urbe donde no todo se concentraba en el primer cuadro y sus zonas inmediatas.

Es importante recordar que fuera de este episodio inaugural, San Lorenzo sólo se abandona dos veces en la novela y ambas ocasiones, como se verá más adelante, marcan momentos cruciales en el progreso de la trama. No debe considerarse banal el hecho de que a diferencia del resto de los capítulos de la novela --sólo separados por un doble interlineado-- el episodio inicial se escinda del cuerpo del texto por una

página en blanco, marca de su distancia tanto en la cartografía de la ciudad como en la topología de la conciencia que lo narra.

En el fragmento que me ocupa, el gesto de Suárez consiste en interrumpir un decurso narrativo predecible para introducir un suplemento. Abandona el camino obvio de la cartografía racional, la clase de oftalmología, para proponer otro recorrido que sólo cuando se considera en retrospectiva resulta explicable, inevitable incluso; un recorrido que modifica para siempre al que suspende. Su gesto es entonces el de la constitución: rompe con la ley anterior para crear una nueva que en retrospectiva se propone como originada en un desde siempre, una ley universal. Su gesto, como se verá más adelante, es el procedimiento central de la novela y, de hecho, de todos los libros analizados en esta colección⁴: la renarración.

Ésta es la historia que cuenta Antonio Suárez: “Un hombre recorre el desierto y al cabo de días infinitos encuentra un objeto brillante en la arena. Es un espejo. Lo recoge y al verse reflejado, dice: «perdone, no sabía que tenía dueño»” (11). El espejo muestra una imagen *diferente*, en lugar de la identidad, aparece lo nuevo, en este caso, el nuevo yo que el camino --la reordenación del mundo y sus objetos-- ha labrado en las facciones del (inexistente, supuesto, trascendente) yo de siempre.

Todo el pasaje actúa como un epígrafe con el que, obedeciendo a la naturaleza especular de la novela, los lectores se reencontrarán. Quien cree en la identidad invariable se pierde: se pierde quien confía en la cartografía y olvida la permanente transformación topológica de la que es parte.

Antes de proseguir, quiero obedecer la ruta que sugiere la propia novela con su espejo y *regresar* al epígrafe propiamente dicho: “El ojo que ve la luz pura juzga

que no ve nada” (9), dice san Buenaventura. Los dos textos --el epígrafe propiamente dicho y el capítulo-epígrafe que constituye al espacio de la novela-- se complementan y forman un sistema óptico. Si a través del espejo, de la luz que regresa, podemos ver lo diferente; la luz pura del acontecimiento ciega o por lo menos engaña al no tener contra qué contrastar. Tanto la verdad como el recuerdo pueden engañar, son objetos de modificaciones constantes. Balmes que ve todo, no ve nada. No entiende hasta que es demasiado tarde qué sucede con la clínica ni con su colonia. Cuando ve, la clínica ya tiene otro dueño y sólo le queda huir.

Quizá resulte poco sorprendente encontrar estos juegos escópicos enmarcando una novela narrada por un oftalmólogo y que en buena medida sucede dentro de una clínica de ojos. Más interesante es constatar que se trata de momentos en que la mirada se equivoca, en que la luz miente, en que el yo no sabe reconocer su constante devenir: lo inmediato falla, es necesario evitar lo obvio, lo recto; tener confianza en el antejo y no en el ojo.

Pasar de la equivocación de la mirada a pensar en la ceguera en tanto imagen de la que se sirve la crítica, parece un paso lógico. Me interesa la ceguera como suplemento de la epifanía, como representación negativa de la revelación; como representación de aquello que no proviene de la línea de la mirada sino, precisamente ocupa el lugar donde la mirada no llega; en fin, me interesa la ceguera en tanto virtualidad, en tanto posibilidad de *otra* mirada.

Como afirma Paul de Man en el ensayo titulado precisamente “The Rhetoric of Blindness”, lo literario puede definirse justamente en términos de esta alianza entre epifanía y ceguera: “*Literary*’ in the full sense of the term [is] any text that implicitly

or explicitly signifies its own rhetorical mode and prefigures its own misunderstanding as the correlative of its rhetorical nature” (136). De esta manera precisamente actúa el doble epígrafe en *El disparo de argón*, adelantando una lógica de la mirada que debe ser corregida constantemente, una percepción cuya representación es necesariamente variable. La constante reelaboración topológica en la que se ocupa Balmes es una equivocación que necesita corregirse. Esta labor de renarración no sólo es labor del personaje. Importa también que esta mirada que erra y yerra, reaparece una y otra vez en cada uno de los libros que examino en esta tesis.

Esta apertura hacia la historia que parte desde la más íntima experiencia topológica y que se extiende hasta el horizonte de la narración del sistema mundo es lo que le confiere a *El disparo de argón* su importancia en cuanto la novela sobre los procesos *locales* por el capitalismo global: lo que sucede deja de ser un deslumbramiento macroeconómico para afectar un *aquí* marcado por la intimidad de personajes. A su vez, esta agudeza la convierte en un mirador necesario hacia la serie de libros que propongo como vertebrales para comprender la experiencia de la segunda mitad del siglo XX mexicano. Es el lugar-acontecimiento desde donde hay que reexaminar los acontecimientos anteriores; la consecuencia que obliga a la reinterpretación.

La tensión entre epifanía y ceguera representa el diferimiento de una definitividad representativa. Esta tensión se tematiza en la novela de manera constante. *El disparo de argón* cuenta la caída de la Clínica Suárez, que aparentemente es una institución importante, fuerte, pero la novela muestra que pasa por una crisis económica; más adelante su ética médica se revela deleznable; un

grupo fuertemente armado asesina a uno de los médicos que se dedica al tráfico de órganos; finalmente, su fundador la pierde. La clínica era un espejismo, su proyecto una visión en ambos sentidos del término: una epifanía y un espejismo.

En la narrativa de Villoro la exploración de un tema siempre es compleja. La crisis de la clínica --uno de los posibles resúmenes de la novela-- fuerza a que Balmes, tras descubrir la hondura de la crisis, salga del ámbito de San Lorenzo para convocar al soberano ausente como intento de solucionar el problema. La realidad ha rebasado las posibilidades de la ley y Suárez tiene que intervenir⁵. Sin embargo, cuando encuentran a Suárez, la escena no es la del poder soberano sino justamente la de su infinita debilidad:

Ni siquiera Ugalde [el administrador de la clínica, hombre de confianza del maestro] estaba preparado para la escena que vino después: la mano de Suárez vaciló, como si buscara algo en el aire, y tiró tres, cuatro vasos; luego la alzó, con los dedos hacia arriba, como si anticipara el contacto con un foco, y la dejó inmóvil, escurriendo tequila. Entonces soltó una risa grave, rasposa. Se agitó en su silla, con una alegría histérica, como si no hubiera nada más divertido que revelarnos que estaba ciego. (278)

El sanador de ojos, quien debe proveer la claridad de su mirada, revela que es un invidente. En consecuencia, exigirá someterse a una operación que ejecutará, en la clínica y según sus órdenes expresas, el doctor Fernando Balmes.

Esta operación constituye el nudo de las subtramas: Mónica, su evanescente amada, espera, lista para huir con él, a Balmes, quien ha recibido una amenaza del grupo criminal que trafica con ojos mexicanos en los Estados Unidos exigiéndole que

la intervención quirúrgica no sea exitosa. Una vez más, se trata de la elección entre ver o no ver, epifanía y ceguera. Precisamente cuando Balmes está por intervenir a su maestro y, al hacerlo, cambiar su historia, la fabulita de la ley, el pequeño enigma con que abre la novela reaparece:

Siempre [dice Suárez] he creído que una de las tareas fundamentales del médico es ayudar a bien morir. [...] Ante la muerte inevitable, el médico está para acompañar, para llevar al paciente de la mano, de manera digna al fin inexorable. Los médicos de ojos estamos fuera de esos cálculos; no tenemos que hacerle de aduaneros en el tránsito final, pero deberíamos preparar a los ciegos sin remedio [...] ¿Se acuerda de esa leyenda que yo contaba en mis clases, acerca del hombre que encuentra un espejo en el desierto? Hay que respetar al dueño del espejo. (278)

Este regreso a la ley, su renarración, la redefine --de nuevo el regreso que no solidifica lo recordado, sino lo modifica y al modificarlo nos recuerda que su solidez es falsa-- el hombre ha sufrido la misma transformación por el tiempo y el camino pero como muestra claramente el comentario de Balmes: “¿Qué me estaba pidiendo?” (278). La nueva definición no es sencilla de comprender, no cristaliza del todo: es críptica. Balmes es ciego de alguna manera a la elección entre visión y ceguera del maestro. Al final la ley es la interpretación de la ley, en la misma medida que la historia consiste en narraciones posibles de los hechos.

En este regreso al enigma inicial aparece un nuevo elemento, el de lo críptico: la ceguera visionaria se ha desdoblado (revelado) como una de las figuras de la muerte. Lo que fue constitución muestra su reverso: la posibilidad de disolución que

siempre ha estado implícita en la ley. La posibilidad de disolución es un elemento necesario como parte del pacto constitutivo de la ley. La ley es *a fortiori* la precisión de la violencia; lo que el soberano administra es finalmente el uso de la fuerza y en su caso más extremo de la muerte. Aquí, la violencia que se ha hecho presente desmadrando los cauces de la ley hace necesaria la presencia del soberano, quien abdica. La violencia implica la llegada de una nueva ley: Suárez fundó la clínica y aunque parecería que es el único con posibilidades de salvarla, también puede *disolverla*. Dice Locke en su *Segundo tratado sobre el gobierno*:

Lo que de ordinario disuelve esta clase de uniones [las sociedades políticas] es la invasión de una fuerza extranjera que actúa como conquistadora. Cuando esto ocurre (al no poder los miembros de la comunidad conservarse y mantenerse como un cuerpo completo e independiente), forzosamente tiene que cesar lo que servía de unión a aquel cuerpo político, lo que le daba consistencia. (179)

Ésta es la primera razón que Locke ofrece, y que no es del todo ajena al caso narrado por la novela. Hay, sin embargo, en el mismo *Tratado* otra razón que también se ajusta a lo narrado: “Cuando quien detenta el poder ejecutivo supremo se despreocupa o abandona esa obligación, hasta el punto que ya no pueden aplicarse las leyes existentes” (182-183). La combinación de estas dos razones describe con precisión lo que sucede en la novela: Suárez se ha retirado pero el motivo de su retiro es la invasión bárbara que aunque “ve” no logró prever. Se retira para ser llamado y dimitir.

En la operación que Balmes le practica a Suárez se produce el disparo de argón, la pura luz: “Finalmente algo se animó en mi zapato: disparé cuatro, cinco, ocho veces. Un crujido agradable, tenue. Suárez volvería a ver” (330). Este éxito contra la ceguera que marcaba la ley retórica de la novela, anuncia su cierre y, aunado a la salida de Balmes del barrio de San Lorenzo, concluye el ciclo de la clínica Suárez.

Lo importante de esta finalización es que implica también la disolución de una ley de lo cerrado-utópico, a la que sustituye otra ley: la de lo abierto-utilitario del mercado. El orden literario que intentó impulsar Suárez parece volverse simplemente financiero en la colonia. La utopía de la clínica del maestro --figura del intelectual que puede ser leída como descendiente directo del letrado decimonónico: el profesor que interrumpe el discurso técnico de su clase con una alegoría enigmática-- es sustituida por la lógica del mercado impersonal. El dinero determina quién verá.

Sin embargo, como elemento optimista marginal, Balmes se fuga por la línea de su deseo: “La miré [a Mónica] el tiempo necesario para que su imagen decidiera por mí, y con una emoción en la que ya cabía el espanto, bajé del puente” (336). Balmes queda fascinado con otra imagen: en lugar del solipsismo del espejo, la del Otro amoroso. El cierre es el abandono del padre-maestro y su programa finalmente cartográfico por la mujer peligrosa, la mujer de las desgracias, por una nómada que lo obliga a radicalizar la acción topológica. Balmes acepta y abandona la cartografía. El espanto es porque ha realizado lo imposible: dejar San Lorenzo.

II: EL ESPACIO TRIPARTITA DEL TEXTO

Después de recorrer la novela por primera vez, queda claro que está diseñada para obligar a que sus lectores se detengan a cuestionar la apariencia. El texto enseña a reconstruir versiones del pasado usando cada nuevo dato del presente, enseña, pues, a renarrar constantemente. La topología de *El disparo de argón* rebasa el ámbito puramente espacial para afectar la dimensión cronológica. Los estratos del pasado no sólo se acumulan de manera inerte sino que se reactivan constantemente revelando relaciones inesperadas. Así como el espejo invierte el sentido en que corre el flujo de la escritura, esta novela, bajo la advertencia de que hasta la verdad engaña, invita al regreso, al re-paso, a la reflexión sobre el pasado.

Quiero establecer ahora de qué manera estos recorridos espaciotemporales determinan el diseño de la novela. Como primer ejemplo, basta seguir a Fernando Balmes por las páginas que siguen al *incipit* del libro: el oftalmólogo camina por San Lorenzo y a los pocos minutos de recorrer el barrio, topa con un accidente que lo obliga a apresurarse hacia la Clínica Suárez: la casa soñada de San Lorenzo.

Este recorrido barrio-casa soñada determina la vida del protagonista en más de un sentido: resume su carrera y también su rutina diaria. Si bien parece que no puede salir de la colonia donde ha pasado toda su vida, intenta en cambio refugiarse barrio adentro, escapar a la casa donde las características de la calle quedan suspendidas; en la clínica hay un orden que parece ser riguroso, y que contrasta con el desorden de las calles del barrio. Sin embargo este aislamiento --el silencio de la Clínica Suárez-- no es nunca perfecto.

Entre las lecturas que ofrece *El disparo de argón*, una es la historia donde se vulnera el silencio de la casa soñada, la clínica Suárez, y por ende de la visión

representado por ella, la utopía que ésta tendría que haber resguardado. Se abre violentamente el orden cerrado de la de la casa soñada, el barrio aislado, la nación soberana a la lógica del mercado que las desmiembra. Este proceso está tematizado por el tráfico de ojos, el cuerpo desorganizado.

La lectura cartográfica privilegiaría las unidades discretas: sobre todo la división tajante entre un adentro protegido y su afuera amenazante, un adentro elitista, rigurosamente pensado y ordenado que expulsa de la clínica la proliferación popular de las calles del barrio y, con ella, a la ciudad desastrada, la nación en crisis y el mundo voraz. En cambio, una lectura topológica revela una articulación del espacio mucho menos nítida, en la que las paredes de la clínica no han logrado *nunca* aislarla por completo del mundo y donde la clínica misma cambia al barrio de San Lorenzo.

En esta segunda manera de leer abundan las interpenetraciones. El silencio de la casa soñada es variable en vez de ser binario (existente o inexistente). Es un silencio que sólo parece poseer su potencia total como recuerdo falso de un origen. Ese recuerdo es el deseo de la imperfección presente, pero en realidad nunca existió. La erosión del aislamiento de la clínica es uno de los motores de la actividad conjetural del doctor Balmes:

Uno de [los elevadores] estaba en movimiento: los números rojos llegaron al 4. Una enfermera, de seguro. ¿En el cuarto piso, donde no hay pacientes? *En otro tiempo hubiera pensado en Suárez preparando un trabajo definitivo.*

Ahora, sólo Ugalde podía estar ahí arriba, fatigando sus legados inacabables. Esperé la llegada del elevador. Las puertas se abrieron y sólo entonces pensé en el susto que mi silueta le propinaría al pasajero de adentro, pero la caja

llegó vacía. Subí. Presioné el 4. Nada. El elevador tiene llave para el último piso; el pasajero anterior la había cerrado. (179; el subrayado es mío)

Balmes, enfebrecido por el cambio que va viviendo, se adormece y al despertar recorre la clínica de noche. Está desorientado pero de pronto descubre comportamientos irregulares, agrietamientos de la rutina y privilegia un *antes* en que Suárez velaba y preparaba trabajos *definitivos*, establecía el orden para siempre en el pequeño ámbito de la clínica, pero también cimentaba certezas científicas. En este nuevo orden que va encontrando Balmes, en este pasaje aún no acaba de descubrir (pues lo cree bajo el poder de la administración burocrática de Ugalde y no de la brutalidad del tráfico ilegal de órganos) se agrieta el silencio actual y al mismo tiempo se modifica el pasado creyéndolo mucho más perfecto. Ese silencio original imaginado se fortalece con el avance no ya del relativamente inofensivo bullicio del barrio sino con el del reordenamiento económico implacable. Se trata de una lucha entre maneras de hacer historia, de espacializar los acontecimientos, en la que triunfa la topología, representada por Fernando Balmes, por ser de San Lorenzo y de la clínica Suárez.

Se puede seguir la exploración de esta compleja convivencia topológica con un fragmento donde la imbricación entre San Lorenzo y su casa soñada revela en su complejidad muchos de sus rasgos definatorios:

Bien mirado, San Lorenzo tiene mucho de isla; la ciudad nos rodea como una marea sucia y movediza; México, de más está decirlo, es de las pocas ciudades donde es posible perderse, perderse en serio, para siempre. Tal vez

conozco tan bien el barrio por un rechazo a los infinitos barrios que lo circundan.

Por dentro, la clínica es como un vientre profundo, ajeno a las horas y las luces de fuera; de cualquier forma, es curioso que nuestros afanes se cuelen a la isla; si una operación fracasa, los vagos de *La Naviera* se enteran tan rápido como Suárez. (101-2)

En cierta medida, San Lorenzo y la Clínica Suárez (y por supuesto Fernando Balmes) comparten una simpatía por lo propio que es, sobre todo, un fortificarse *contra* el asedio de lo ajeno: sea el paisaje de la abominable ciudad acéntrica en permanente expansión o la avanzada del cambio hacia la lógica del mercado. San Lorenzo es un afuera sólo respecto a la clínica. El barrio que sigue es también un afuera. La constitución original, la que habrá de gastarse y fracasar al final del libro, es concéntrica.

El rasgo más interesante de esta defensividad es la condición ambivalente del aislamiento. No se puede desechar como una ilusión ideológica. El aislamiento existe como un cierto grado de privacidad, de silencio. La ilusión radica en que este silencio es siempre imperfecto, constantemente permeable. De hecho, es precisamente esta permeabilidad --por la que entra el rumor de la ciudad al barrio y del barrio a la clínica, por esta economía de rumores que persiste entre los pisos de la clínica-- la que permite construir, siempre retrospectivamente y de manera comparativa, la ilusión del silencio. Este rumor es el que activa un sistema de diferencias: si afuera hay ruido y algo de ese ruido llega, quiere decir que mucho se detiene en la Avenida Anáhuac, en la puerta de la Clínica Suárez: los límites del afuera. El silencio de la

colonia, su capacidad de separarse de la ciudad que la contiene, es la condición misma de su posibilidad en tanto cuadrante distinto, pero si no fuera falso en cierta medida ese aislamiento al que se aspira, si no fuera imperfecto implicaría que la colonia ya no pertenece a la ciudad, a lo público, a la república.

En este contexto hay que regresar al hecho de que la novela se escribe en los años en que estaba por firmarse el Tratado de Libre Comercio de Norteamérica, cuyos efectos a nivel local tematiza agudamente. La quiebra del discurso económico nacionalista dibuja su sombra en las fisuras de San Lorenzo y centralmente en la decadencia de la Clínica Suárez. Lo interesante es que la quiebra es doble: al romperse el aislamiento, también se fisura un modelo de historia: el de la autoridad unívoca de la historiografía tradicional, distanciada y escogiendo como locus de enunciación un después en que las cosas son diferentes. En su lugar aparece un modelo narrativo topológico que exige renarraciones permanentes, que privilegia la diferencia sobre la estabilidad y un yo que recorre el espacio narrado. Por eso, como se verá en el apartado siguiente, importa tanto la elección de la primera persona, y la construcción de Balmes como esa primera persona.

Una vez establecido el aislamiento imperfecto como rasgo común entre San Lorenzo y la clínica, hay que precisar *de qué* desea separarse cada uno de los espacios. En este sentido, el impulso de separación, el silencio de cada espacio funciona de maneras distintas y de hecho antitéticas:

Por San Lorenzo, la colonia que prefiere ignorar todo lo que le resulta externo, cunde un impulso fiero de conocer profundamente lo propio y esto incluye a la clínica, por muy ajena que parezca al tejido del paisaje local. La clínica está dentro de

los límites de la colonia y por lo tanto, hay que saberla, hay que integrarla a sus flujos de información. En San Lorenzo, la activación del espacio es intensamente topológica y por ello resiste exitosamente, adaptándose, los nuevos órdenes que se le imponen.

Por otra parte, la clínica en tanto casa soñada, está --o quiere estar-- en otra parte, en otra época “ajena a las horas de afuera”, es una utopía: “La clínica es una réplica del edificio de Barraquer en la esquina de Muntaner y Laforja” (50). Por ello, desea ignorar a San Lorenzo como el recordatorio más inmediato de su estar en el mundo, de no ser un lugar abstracto, limpio, en cierta medida un templo; sino un espacio a través del cual pasan los recorridos populares de la colonia, donde las costumbres del barrio perseveran y florecen, resistentes al ejemplo mayestático de la clínica, nómadas. El proyecto de la Clínica Suárez es cartográfico: intenta su propia inmovilidad.

Así, mientras San Lorenzo está abocado a flujos --de preferencia internos-- que ocupan y desocupan y reocupan su territorio, la clínica prefiere un orden inmutable, el de lo ritual:

El vestíbulo es un círculo rodeado por los balcones de los distintos pisos; a lo alto, un tragaluz filtra el cielo en un falso invierno. En el frontispicio del primer nivel están los nombres en español de los gases nobles: El Inactivo, El Oculto, El Nuevo, El Solar, El Extranjero y El Emanado. Bajo cada nombre sale un pasillo. El Oculto lleva a los quirófanos y los cuartos de los pacientes, El Extranjero a consulta externa, El Solar a la alberca en la azotea, El Nuevo a

los laboratorios y el banco de ojos, El Emanado a la sala de rayos láser y El Inactivo a la oficina de Suárez. (51)

Los destinos de cada recorrido parecen invariables y están etiquetados por la estabilidad de los gases nobles. Por supuesto, la novela misma muestra cómo incluso en los mapas más rígidos, en las casas mejor organizadas, hay rutas imprevistas que se activan y crean economías capaces de sustituir o por lo menos tensar el mapa fundacional hasta rearticularlo mediante sus ocupaciones topológicas.

A la organización invariable de la clínica, la van sustituyendo (o se le van yuxtaponiendo) cuartos inesperados, salidas que no parecían reglamentadas, tráfico imprevistos; cuarteaduras y grietas que al parecer están relacionadas con la localización de lo que debiera haber permanecido en virtualidad indeseable: “Por instrucciones del Maestro, las sillas de la terraza son réplicas del modelo que Mies van der Rohe diseñó para la Feria internacional de Barcelona; desgraciadamente fueron hechas en la colonia Industrial Vallejo y son tan cómodas como la silla metabólica” (111), la aspiración a la alta modernidad, a los rasgos externos del diseño de vanguardia ignora sus condiciones de (im)posibilidad y por eso fracasa, el *modernism* es un producto congruente de una realidad económica que no se puede producir como aislamiento. Suárez intenta usarlo para *compensar* como sustituto o al menos paliativo, pero su fracaso es obvio.

¿Se puede pensar el flujo mismo, la contaminación, la zona de contacto entre San Lorenzo y la clínica como otro tipo de espacio? ¿Quizá como ese espacio agujerado [troué] que proponen Deleuze y Guattari? La respuesta de la novela misma es sumamente interesante y es en ese punto donde radica una de sus contribuciones

más importantes: en lugar de proponer solamente *un* espacio en transición --un umbral fijo, localizable en el mapa-- Villoro opta por una *conciencia* espacial. Esta conciencia espacial es un umbral móvil en constante flujo entre la experiencia topológica y el proyecto totalizador cartográfico, entre lo puntual subjetivo y su proyección hacia lo objetivo. Lo que quiero decir es que el tercer espacio es el habitante del espacio, sin quien la topología es imposible y a través de quien pasa la línea asintótica hacia la culminación del proyecto cartográfico. El yo privilegiado por este proyecto de constante flujo espacial --el espacio mismo de la reconstrucción-- es, por supuesto, Fernando Balmes.

Esta cualidad, de yo respecto al cual se localizan los objetos debe pensarse como una característica fundamental de una novela que asume la ciudad como acéntrica. Se pasa del centro localizado en un mapa, a ser la condición de posibilidad del mapa mismo. Ya no se trata de un centro que se rompe y se dispersa en diversos núcleos regionales, sino de la imposibilidad misma de los núcleos, en la reconversión radical de la textura urbana. El yo de Fernando Balmes y esta nueva textura urbana son correlatos el uno del otro. A su vez, la ciudad y el ciudadano acéntricos implican una renarración del pacto neoliberal. Esto disuelve una constitución que representaba la Clínica Suárez; las posibilidades de la presencia fuerte como resistencia, de la utopía cartográfica del lugar, sustituidas por las utopías tenues de los nómadas.

III: EL TIEMPO DEL YO, EL TIEMPO SIN YO

Si lo que une la casa soñada con el paisaje del barrio es el espacio personal del yo que es, además, el sujeto de la enunciación, vale la pena leer el discurso que este yo

produce no sólo en términos espaciales, como en los párrafos anteriores, sino también en su especificidad temporal. ¿Cuáles son las características del tiempo en que se produce el flujo de la topología a la cartografía? ¿Existe una pausa en el proceso o éste es continuo?

La historia de San Lorenzo puede dividirse en tres momentos: antes de la Clínica Suárez, el momento presente en que Fernando Balmes trabaja en ella como oftalmólogo, y finalmente un futuro en que de las manos de Suárez la clínica pasará a las de intereses corporativos transnacionales y en que Balmes ya no habitará en la colonia.

A su vez, ese momento presente de la clínica está partido por un pasado inmediato pero ya inalcanzable: el de la plenitud --como señalé arriba, siempre imperfecta, producto de un deseo retrospectivo-- simbolizada por la presencia de un Suárez que en el ahora, y durante más de 250 páginas de las 336 de la novela, es una ausencia.

La construcción discursiva de estos diferentes periodos en la vida de San Lorenzo y de la clínica produce un efecto interesante. Me permito utilizar mi propio recuerdo como ejemplo: después de unos años de haber leído la novela por primera vez, me parecía que se trataba de un relato completamente lineal. No es así de modo alguno. Lo importante es determinar por qué y cómo se logra este efecto de (falsa) linealidad; por qué una novela en la que el recuerdo está constantemente mezclado con la narración del presente, puede dar la sensación de un texto invariablemente ubicado en el ahora.

Primero que nada, a pesar de que no todo el discurso de la novela se produce, se escribe en un futuro posterior a los hechos --hay varios pasajes que parecen provenir de un ejercicio diario de la escritura, fragmentos que reportan lo que acaba de suceder y que Balmes escribe aún trabajando en la Clínica, viviendo en San Lorenzo-- sólo el afuera posterior a la acción narrada es la condición de posibilidad de la novela en cuanto texto total, terminado. Se trata de un afuera del tiempo y también del espacio novelados. Es la exterioridad la que marca, si se quiere insistir en la figura de los diarios, el cierre del volumen.

Así como la novela está constituida por un primer capítulo epigráfico que sucede fuera de San Lorenzo, su escritura sólo se puede completar cuando el protagonista cruza el puente que lleva al “otro barrio” (expresión que en México se refiere también a la muerte). El último acto de la novela tematiza el cierre del orden narrativo que la constituyó, el regreso definitivo a la exterioridad que había excluido. El regreso de Suárez y su operación exitosa constituyen un enroque que una vez realizado no permite una producción discursiva ulterior.

Quiero ofrecer una segunda interpretación sobre el después, sobre el silencio tras la fuga de Balmes. No me refiero a que Villoro renuncia al epílogo. Lo que interesa señalar es dónde ubica a su narratario. Independientemente de que en parte *El disparo de argón* se compone y enuncia desde dentro de San Lorenzo y de la Clínica Suárez, el narratario (aunque no sea creado de manera explícita en la diégesis) es siempre el lector del afuera: no los amigos, los parientes y los colegas de la “isla”, de la casa soñada. Balmes huye en dirección de su escucha, de su lector.

Este narratario exterior, extranjero, es otra manera de la exterioridad necesaria de la colonia y del libro, el ojo voyeur que penetra el secreto de la casa soñada que tanto inquietaba a Bachelard. El silencio de la colonia, la secrecía de la clínica, son la condición necesaria que se combina con el ojo externo, el único que puede contemplar el discurso completo; la topología sumada en mapa, la historia no en proceso de renarración sino ya renarrada.

La novela está dirigida a un después-afuera, es la historia de un orden cuya desaparición (violenta) es la condición de posibilidad del cierre textual y por lo tanto de su publicación. Sólo el fin del San Lorenzo local en tanto *lugar* --y de nuevo, pienso el término con toda la fuerza que le da la formulación de de Certeau-- lugar de la clínica utópica permiten la salida de lo local a lo mundial (y me permito señalar el pie de imprenta madrileño, primero y luego catalán, señalar que existen traducciones del libro). La salida deja escritos los peligros del libre comercio porque lo muestra abiertamente en toda su brutalidad: como un pacto vampírico de bioexplotación. La salida muestra que la novela es un epitafio: el del final de cierto tipo de utopías, representadas por la Clínica Suárez, que si bien sólo habían logrado el bienestar al que aspiraban de manera parcial, eran infinitamente más generosas que el pragmatismo de mercado que las sustituye. En *El disparo de argón* se ha narrado la demolición de los espacios de silencio que permitían la estabilidad de un tipo de historiografía que desaparece con ellos. En este sentido, la lectura de las obras que propongo en esta tesis es la de la clausura de un modelo espacial y político, de un modelo de nación.

La retrospectiva es la figura que domina la lógica temporal de Fernando Balmes y por ende de toda la novela: “En vez de ir a mi departamento a dormir bajo cuatro cobijas fui a casa de mis padres, que queda más lejos y tiene un sinnúmero de corrientes de aire; el tipo de casa vieja, desquiciada por los temblores, donde uno echa todos los cerrojos y siente una ventana abierta” (186). El acto puntual (topológico) en el presente lleva a una explicación donde la urgencia de la acción se difumina en un pasado estable que roza o se funde con el presente y a su vez se disuelve en la generalización cartográfica: “el tipo de”. La suavidad del tránsito se debe al enorme talento para la observación que posee Villoro. Así, el placer que causa su explicación hace olvidar a sus lectores que ya no se narra. Al final de ese placer está el narratario, la mirada absolutamente retrospectiva que ordena todo linealmente.

El juego de los tiempos puntual/general tienden a distribuirse en los espacios de manera más bien regular: la acción y el cambio corresponden a la clínica, mientras que el pasado estable suele localizarse en la colonia misma, en una época anterior a la llegada de Suárez. En el ejemplo citado más arriba vimos el paso de lo particular a lo general. Vale la pena preguntar cómo hace Villoro para retomar la acción, y con ello cómo se regresa al presente una vez que se ha re-narrado una historia desde un nuevo punto de vista que la resignifica. ¿Cómo se sigue avanzando después de renarrar, cómo hacemos para escapar a una rumia permanente del pasado?

En este sentido parece obligatorio citar a Homi Bhabha, quien propone una poderosa teoría del retraso [time-lag]. Cuando Bhabha se refiere a las comunidades marginales “postcoloniales”, realiza una operación crítica fundamental: en lugar de tratar de cegarse con fórmulas que niegan lo obvio, acepta llanamente que fuera de las

zonas metropolitanas siempre se puede percibir un retraso en el tiempo. Este retraso *no* implica que el tiempo quede suspendido de manera permanente. Bhabha propone que se trata de una pausa tras de la cual el tiempo sigue su marcha: “The process of reinscription and negotiation --the insertion of something that takes on new meaning-- happens in the temporal break in-between the sign deprived of subjectivity, in the realm of the intersubjective” (191). En el caso que nos ocupa, la generalización que suele realizar Villoro --escribiendo en copretérito (imperfecto) que es el tiempo de lo habitual-- es el momento de disolución intersubjetiva. Abandona la percepción inmediata del yo y su accionar --que es el motor de la topología-- para pasar a un momento de generalización cartográfica. Lo importante es que esta generalización, este devenir mapa es siempre una modificación.

Agrega Bhabha: “Through this time-lag --the temporal break in representation-- emerges the process of agency both as historical development and as narrative agency of historical discourse” (191). Esta necesidad del retraso como ingrediente fundamental de cualquier renarración ha sido ampliamente discutida desde que el ensayo de Bhabha se publicó por primera vez. No obstante, creo que el punto fundamental se sostiene: la suspensión de la representación (personal, puntual, topológica) es necesaria para incorporarla al mapa (cartográfico, general) y de ello depende la capacidad (re)narrativa de la historia.

El salto entre temporalidades es el correlato que en lo espacial se ubica entre la vivencia (topológica) y la generalización (cartográfica). El hecho de que el personaje no parezca advertir el cambio o no parezca necesitar señalarlo de manera alguna, subraya precisamente la naturalización de su vivencia intersticial, su ser (en)

un tercer espacio que comunica los mapas abstractos del siempre y la veloz modificación de cada ahora. En resumen, el diseño temporal de la novela le es sumamente fiel a su paisaje. El cambio de una realidad espacial conlleva un estilo temporal. Cito uno de los numerosísimos ejemplos de este oscilar:

En la recepción, los pacientes se registraban ante el ojo avizor de Tezcatlipoca en un libro que debe tener unas mil páginas y seguramente nadie ha leído. Lupe señalaba el renglón de turno, sin soltar su radio. Pensé en la lotería que se iniciaba en el libro: del número de ingreso dependían el médico, el cuarto, la córnea sana o infectada. Un hombre trazó una firma lujosa, bancaria, que acaso fuera una apuesta muy pobre. (149)

La mezcla de los tiempos verbales es importante ya que hay un ir y venir entre la acción presente y sus repeticiones en el pasado, pero también se subraya la diferencia de cada una de estas repeticiones. El suceder puntual se mezcla con el azar de lo intersubjetivo que la suspende momentáneamente. El concepto ya lo había usado Jürgen Habermas en su reflexión sobre la ética del joven Hegel (40-46) y es sumamente importante como rasgo esperanzador de la ciudad acéntrica y de su manera de narrar: ¿cabe pensarla como el correlato urbano donde se privilegia lo intersticial, la posibilidad-necesidad de constante renarración? Creo que sí. Habermas afirma que es en esta esfera, y sólo en ella se puede cumplir una plenitud ética que resulta imposible a nivel puramente individual. Una vez más, la pregunta queda abierta, pero me parece que la novela indica esta posibilidad, al abolir el régimen utópico-cerrado de la Clínica Suárez la única alternativa al mercado es la utopía

instantánea y tenue de la práctica topológica; el constante tropiezo de la eficiencia financiera en lo intersubjetivo.

IV: LA CIUDAD ACÉNTRICA

En la popular *Histoire de la vie privée* se habla de la importancia del barrio y de cómo sus dinámicas sociales se pierden cuando se construyen los grandes bloques habitacionales que en México llamamos multifamiliares, desarrollos donde todo el mundo tenía la misma edad y donde, por lo tanto, deja de haber una memoria regional. En estos barrios, la posibilidad de sentir que se penetra en un primer círculo donde se deja de ser anónimo antes de llegar a la casa tras la jornada de trabajo se reduce al mínimo. Los vecinos ya no son conocidos. Esto permite una privacidad que es en realidad anomia: no se responde a la mirada de los que viven cerca, se rompe con la posibilidad de comunidad; ya no hay diferencia entre la ciudad y la colonia:

La convenance définit bien un espace de transition entre le privé et le public. Son fondement est le caractère inévitable et imprévisible de la rencontre de l'autre... Si l'espace du quartier est vécu comme un lieu où se dévoilent les mille et une détails de la vie quotidienne: le quartier est cette scène publique où l'on se trouve tenu de représenter sa vie privée. (Ariès y Duby 99-100)

Lo importante de esta digresión no es sólo señalar que San Lorenzo es una colonia relativamente tradicional en el momento en que la ciudad ha tornado eminentemente impersonal. El fenómeno que ha sufrido la Ciudad México para el principio de los años noventa rebasa el terremoto de 1985; quizá el último momento en que la ciudad recupera su naturaleza concéntrica en torno a las ruinas⁶.

Néstor García Canclini ha llamado a las megalópolis de fin de siglo multicéntricas, porque los centros históricos son sustituidos por la construcción de grandes centros comerciales, por la posibilidad de realizar trámites burocráticos en diversas oficinas distribuidas a lo ancho del tejido urbano, por los cines y teatros que rebasan su propia concentración tradicional, por la penetración de la televisión y los aparatos de reproducción de video y el cable en los hogares, que vuelve prescindibles las peregrinaciones en busca de diversión.

Sin embargo, creo que precisamente el paso del multicinema de la periferia a la televisión-videocasetera en el hogar, acendra un fenómeno que, con la posterior generalización del internet, se volverá nítido: el paso de la ciudad multicéntrica a la ciudad acéntrica, en la que ningún punto de la geografía resulta imprescindible para la colectividad. El tránsito entre la casa y los lugares de trabajo sigue urgiendo la creación de vías de transporte, pero *El disparo de argón* muestra tempranamente --en el momento que el paso a la ciudad acéntrica es aún un proceso que está sucediendo-- que si la fuente del empleo y la casa coincidieran en el mismo cuadrante del mapa urbano, el resto de las necesidades pueden ser bien suplidas por el barrio. Fernando Balmes va a la universidad en Ciudad Universitaria, una vez asiste a las luchas, y otra se arriesga a la excursión para obligar a Suárez a volver a su clínica, todo el resto de la acción sucede en San Lorenzo.

Me parece que la historia de Suárez tematiza el proceso de tránsito a la ciudad acéntrica. Su primera aparición sucede en el espacio emblemático de la ciudad multicéntrica: Ciudad Universitaria. A esto hay que agregar que funda su clínica en un barrio apartado, gesto claramente filiado al multicentrismo. Más tarde, se ausenta

del hospital de ojos y de la ciudad misma, para convertirse en una ausencia. Más allá de esta tematización, quiero explorar primero el hecho que respecto a este tipo de ciudad y sus prácticas, tanto San Lorenzo como la Clínica Suárez, tratan de luchar contra el acentrismo de la ciudad y la mercantilización del sistema médico como facetas del mismo proceso hacia una fase más avanzada del capitalismo.

El ejemplo más claro de la actividad de la clínica como agente contrario a lo acéntrico y a la disolución del altruismo médico son los viernes de consulta gratuita: “Quien desconozca la miseria del país debe darse una vuelta el viernes. [...] El México de tierra adentro emerge en nuestros pasillos y nos deja cajas de cartón amarradas con mecates; adentro hay guisos y bordados típicos de muy lejanas rancherías” (70, 71). Estos viernes en que la clínica de ojos atiende “pacientes que necesitan otros hospitales” (71), la casa soñada se convierte en uno de los centros temporales de la ciudad sin centro, un punto de peregrinación necesario que desmiente por unas horas la atomización, privatización, anomia alabadas por el neoliberalismo.

La lucha es vana: “Coloqué la cartilla de lectura para analfabetas. Fue inútil preguntar «¿dónde está la puerita?». Como de costumbre, la gente del viernes había esperado a tener catarata total para atenderse” (71). La lucha contra lo residual premoderno ilustra muy precisamente el retraso del que habla Homi Bhabha: el retraso torna permanente; siempre es demasiado tarde, emparejar los tiempos del mundo es imposible, a pesar de todos los discursos neoliberales sobre el avance. Por más que en un momento coincidan sus habitantes en el mismo espacio, el paciente se

niega a entrar por la puertita de la casa soñada: no puede verla; ya no puede verla porque se le ha hecho demasiado tarde. Ha llegado el último día de la semana laboral.

La reacción del barrio, frente a la impotencia de la clínica es, por otra parte, aleccionadora:

las *Fumadoras* [...] fueron las primeras en advertir un efecto secundario de los viernes de consulta gratuita: son tantos los menesterosos que muchos se quedan con una ficha para el otro viernes; como les sale muy caro regresar a Mulejé o a Tapachula, pasan una semana medrando en la colonia. El propio Suárez se horrorizó al ver que su magnanimidad creaba una especie de leprosario en torno a la clínica, gente tumbada entre trapos y cartones. Por suerte, las *Fumadoras* levantaron a los indigentes al grito de “¡ándenle culeros!”, los acomodaron en el patio de su casa y les cobraron veinte simbólicos pesos por la noche y el vaso de atole de piña. (104)

Mientras que la casa soñada de la utopía no puede atenderlos y, una vez más, corre el riesgo de ceder ante el asedio del afuera --un afuera al que intenta modificar para llevarlo a su tiempo de progreso, un afuera al que intenta hacer ver la puertita de la casa, un afuera inmodificable-- la otra casa, la casa del barrio, que no se pierde en grandes ilusiones en cuanto a su capacidad de silencio, acepta a los de afuera --nótese: a los de más afuera, no a los conciudadanos extraños sino a los hermanos de la nación profunda-- en el espacio liminar de su patio; contra la gratuidad de la clínica, les cobra una módica cantidad y no intenta más para solucionar sus vidas. Acepta su temporalidad dispar.

Ésta parece ser la reacción del barrio ante el afuera. Al no ser radical su negación, al tener un componente de resignación ante la (semi)permeabilidad de su privacidad, su resistencia resulta más exitosa. Si San Lorenzo es una isla, le da la bienvenida a los náufragos que llegan a sus orillas. Esta misma actitud se da frente a otros agobios que provienen: la banda que asoló el barrio, la indiferencia del regente ante sus peticiones, los fuereños que se reúnen en el billar del barrio.

El fracaso de la clínica y la supervivencia del barrio parecen apuntar hacia lo que Zygmunt Bauman argumenta con gran energía en su *Modernity and Ambivalence*: que la obsesión por el orden, por la claridad, por lo que en los términos que hasta ahora he usado sería una cartografía, crea inevitablemente más ambigüedad. Este desorden, la ambigüedad, es un producto de la modernidad en la misma medida que lo son sus órdenes deseados, sus limpias taxonomías excluyentes. La topología, lo fugitivo, como en el soneto de Quevedo, permanece.

Quizás valga la pena volver a pensar entonces la cualidad de territorio “intermedio” del barrio tradicional, no sólo como un espacio semiprivado y al mismo tiempo hiperpúblico ordenado por las vigilancias cruzadas de los vecinos, como sugiere la historiografía francesa, sino al mismo tiempo pensar esa ambigüedad como un mecanismo de resistencia exitoso pues permite una permeabilidad a lo intersubjetivo, a la renarración y por lo tanto se abre a una posibilidad ética si no alternativa a, al menos posible dentro del nuevo marco del mercado.

2.- CARLOS MONSIVÁIS: EL MOMENTO DE LA RECONSTRUCCIÓN

Entrada libre fue publicado por primera vez en 1987. Resulta un libro crucial en la producción de Carlos Monsiváis porque, a pesar de que sus herramientas estilísticas y los usos que les da estuvieran bien definidos desde sus primeros volúmenes de crónica, es en éste donde el material sobre el que previamente había escrito se reconfigura de manera definitiva. Centralmente el movimiento estudiantil del 68 y los procesos de organización ciudadana que surgen a partir de ese acontecimiento clave, se reconfiguran y adquieren un peso histórico diferente del que habían tenido hasta el momento en el propio sistema historiográfico de Monsiváis.

Como primer paso, me parece necesario reflexionar sobre la importancia del pasado en las crónicas de Monsiváis. Aunque aparentemente las rige la urgencia de capturar el presente, usan el momento actual para regresar al pasado e iluminarlo desde la modificación que produce el acontecimiento. En esta operación se privilegian sobre todo aspectos que no se habían considerado importantes o que se habían mantenido en secreto, silenciadas a propósito. A este tránsito que revisita el pasado para inevitablemente modificarlo mediante la renarración que deja hablar lo silenciado es a lo que llamo la reconstrucción.

El escenario para la reconstrucción en este volumen, el presente del que se parte es la década de los ochenta. Estos años marcan el medio del camino entre el primer gran intento ciudadano narrado por Monsiváis, el del verano y otoño de 1968, y el triunfo de la democracia el 2 de julio del 2000. Hay que leer, entonces, en ambas

direcciones: la reflexión sobre el 68, desde el mirador de la transición a la alternancia presidencial.

I: EL TERREMOTO DEL 19 DE SEPTIEMBRE DE 1985

Quiero concentrarme en un momento donde la reconstrucción es al mismo tiempo una figura y la acción narrada: la crónica de Carlos Monsiváis sobre el terremoto de 1985 y sobre los días inmediatamente posteriores. El texto germinal de “Los días del terremoto” fue escrito el 20, el día de la réplica, y se publicó el 22 de septiembre de 1985, lo cual le presta la urgencia que se ha privilegiado al leer a Monsiváis.

Es importante recordar que las consecuencias del movimiento de la sociedad civil en 1985, claves en la historia reciente de México, permanecen ignoradas por una parte importante de la historiografía más tradicional (Sherman). En cambio los practicantes de otro tipo de historiografía las han plasmado con claridad y expresividad extrema. Aquí pienso además de en Monsiváis, en Elena Poniatowska con su *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988).

A diferencia de los reportes puramente periodísticos y de libros oportunistas que aprovecharon el dramatismo de la catástrofe para generar ganancias inmediatas o aplaudir la acción del gobierno a cambio de prebendas, los textos de Poniatowska y Monsiváis supieron usar lo inmediato para lanzar sus miradas al pasado en busca de una significación más honda de lo que había sucedido el 19 y el 20 de septiembre.

En la versión de Monsiváis, la solidaridad instantánea y los diversos esfuerzos ciudadanos en el septiembre del 85 no solamente se narran reconstruyendo lo mejor

de las movilizaciones estudiantiles del 68. Me refiero a la capacidad de organizarse como ciudadanía al margen o incluso en contra de lo ordenado por el Estado. La posibilidad de ayudarse de manera inmediata, al parecer espontánea y masiva, en el ámbito público de la calle, saliendo de (o hacia) las casas violentadas por una fuerza natural, en la crónica de Monsiváis, recuerda la organización y la solidaridad de 1968, donde la fuerza era la del aparato policíaco-militar. Esto, desde luego, insinúa exitosamente la capacidad constructiva de las crónicas. Al plasmar un momento, no solamente se modifica el pasado, también se cimienta una actividad futura: se enseña la solidaridad. La cooperación, siempre en la versión de la historia que busca hegemonizar Monsiváis, impulsa a su vez un nuevo surgimiento democrático: la consolidación de lo que se llama con cada vez mayor seguridad la sociedad civil.

Exploro dos momentos claves de este texto notable. El primero constituye el momento en que se narra cómo, tras el fenómeno natural, se desestabiliza un orden (no sólo discursivo) establecido y se cierra un ciclo con un verdadero apocalipsis. Esto a su vez genera la posibilidad de que lo nuevo entre al mundo:

En un instante las seguridades se trituran. Un paisaje inexorable desplaza al anterior. Cascajo, mares de cascajo, varillas, la desolación es el mar de objetos sin sentido, de edificios como grandes bestias heridas o moribundas [...] El llanto desplaza a la incomprensión. El azoro anula el llanto. En los rostros lívidos las preguntas se disuelven informadas. El dolor asimila el pasmo. El pasmo interioriza el sentido de la tragedia. (25)

Esta primera fase está dominada por el signo del cambio, un cambio tan extremo que desafía su incorporación a lo simbólico, que detiene el tiempo. Se debe subrayar la

capacidad de Monsiváis para transmitir la relación metonímica entre la confianza del sujeto --en sí, en la ciudad, en la nación como proyecto-- y el espacio habitacional (en menor medida el laboral; siempre en cuanto cobijo contra un afuera) que acaba de perder.

Al releer la primera oración del pasaje: “En un momento las seguridades se trituran”, es claro lo que literalmente ha quedado demolido, el referente afectado es el de los edificios. Pero con su caída, los cimientos de lo cotidiano se fracturan, la historia habitable queda desnuda.

En “la desolación es un mar de objetos sin sentido” el texto de Monsiváis prueba una vez más cómo parte del trauma está inexorablemente tejido con la sobreabundancia de significantes flotantes. El término, tan cotidiano en cierta cultura crítica, resulta cruel en este paisaje; doblemente cruel si se trata de adaptar con más precisión a la circunstancia. ¿Qué decir? ¿Significantes pulverizados? ¿Referentes rotos? La devastación que rebasa el ámbito físico y toca el nivel de la ilusoria fijeza de los signos produce una crisis que alcanza lo simbólico. “En los rostros lívidos la preguntas se disuelven informúladas” logra transmitir poderosamente un estado de ánimo donde no sólo las respuestas, sino incluso los medios para producirlas se han desvanecido, donde el paradigma formado por el problema junto con el vasto conjunto de sus respuestas ha dejado en blanco el campo epistemológico.

El pasmo final, que “interioriza el sentido de la tragedia” llena el espacio vacante con su propio silencio y permite la llegada de un segundo momento. La interrupción del tiempo ha llegado a su crisis y el flujo debe reanudarse. Para que el

tiempo vuelva a fluir, debe elaborarse una modificación del pasado, a través de una reconstrucción, cuya índole exploro detalladamente más adelante.

La segunda fase de lo que narra Monsiváis está definida por el signo de la acción. Las acciones de acarrear escombros prestando suma atención a las voces de la tierra: cualquier grito que pueda venir de bajo los restos es precioso; la acción de acarrear agua sustituyendo los servicios urbanos con el propio cuerpo, deviniendo la ciudad fracturada; pasar comida de mano en mano, donar ropa para los supervivientes, compartirse; organizar el tránsito vehicular, rediseñando el hacer de la ciudad; un hacer en cuyas lógicas, antes de la crisis generada por los terremotos, la opinión ciudadana muy poco contaba.

A través de la acción, la paulatina comprensión. El hecho de que el tránsito se lleve a cabo por otros caminos, la necesaria utilización diferente de los lugares, los convierte en espacios otros. Esto tiene por consecuencia el surgimiento de un espacio ético y civil, ya no sólo físico (dada la destrucción que lo ha afectado). Como en las marchas y en otras acciones de ganar la calle, ambos aparecen irremediabilmente tejidos. Por primera vez, el reclamo al presidente no se hace sólo en el Zócalo, sino en Los Pinos, en su casa: se trata de una comunicación de intimidades, de la casa perdida a la casa presidencial.

Para profundizar el análisis de este movimiento y de la textualización que realiza Monsiváis se podría utilizar, como en el capítulo anterior, la operación crítica de Homi Bhabha (191), como mirada sobre lo que sucede con el flujo representacional en el tiempo. Sin embargo y dado que se trata, a diferencia de los

microprocesos que narra Villoro, de un cambio radical, un acontecimiento que produce un trauma, vale la pena estudiarlo desde otra óptica crítica.

Para este caso que en la narración de Monsiváis supone la abolición total de la cartografía y lo único que queda son topologías, utilizaré la operación crítica explorada por Slavoj Žižek en su ensayo “*From Symptom to Sinthome*” publicado en *The Sublime Object of Ideology*, donde examina la naturaleza del trauma y su relación con la noción del tiempo en cuanto elemento de la formación del Yo. En este ensayo, Žižek afirma que “*The past exists [only] as it is included, as it enters into the synchronous net of the signifier*” (56); el pasado está, entonces, constituido por significantes que no están irremediamente ordenados por una “objetividad” sino que pueden y de hecho deben reacomodarse constantemente, cristalizando en series distintas, que dependen en última instancia de la lógica del presente, como ya antes había visto Walter Benjamin en sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”.

Aun más interesante e importante resulta la narración que el pensador esloveno propone para explicar este proceso. Para que el pasado logre una continuidad con el presente, aparentemente de manera paradójica, cuando “*the subject is confronted with a scene from the past that he wants to change, to meddle with, to intervene in; he takes a journey into the past, and it is not that he ‘cannot change anything’--quite the contrary, only through his intervention does the scene from the past become what it always was*” (58, énfasis en el original). Debo aclarar que la cita resulta tan categórica porque el ejemplo que Žižek examina en su ensayo es un relato de ciencia ficción donde el viaje al pasado se literaliza. No obstante, el mecanismo sigue siendo válido en otras circunstancias: para que el pasado siga siendo posible en

la nueva circunstancia del presente, esto es, para establecer efectivamente un nuevo punto nodal que fije las cadenas de significantes, se necesita realizar un trabajo no del todo diferente al de la construcción del sueño. Se trata de relacionar dos series diferentes mediante un nexo que puede construirse sólo de modo retrospectivo.

Cabe aclarar que ese pasado al que se vuelve y del que se vuelve al presente, y parece idéntico a sí mismo, está señalado por una diferencia crucial. El pasado reaparece idéntico, en cuanto a sus hechos, pero ya no es “natural”. Se ha trabajado para producirlo y reajustarlo a un presente traumatizado. Se ha renarrado. Este hecho, la necesidad de haber trabajado, la interrupción del tiempo necesaria para llevar a cabo la reconstrucción, se incorpora al presente. El pasado “de siempre” ha sido incorporado a una red simbólica dominada por el nuevo hecho traumático.

La capacidad que caracteriza el texto de Monsiváis es precisamente la de enfrentar un hecho traumático y asumirlo como punto nodal, un nuevo significante amo que a su vez determina la textura del par pasado-presente y bloquea la posibilidad de que el pasado se naturalice, se asuma como inevitable una narración sobre sus hechos.

Esto mismo se puede ver en el hermoso fragmento sobre el temblor que escribe Jorge Aguilar Mora al inicio de *Una muerte sencilla, justa eterna*:

El terremoto del 19 de septiembre de 1985 derrumbó muchas paredes del departamento donde yo dormía. Con ellas se derrumbó también la columna de mis costumbres. Instintivamente comencé a buscar viejos soportes, lugares comunes, raíces fantasmales. Heinrich Von Kleist decía que Dios no existía, pero también que todo pedía que existiera. Después del temblor, yo tenía

presente esa frase casi como obsesión y en vez de Dios pensaba en el destino.

Y creo que fue así como encontré a José Balp después de quince años de no verlo, y a Celia después de más de veinte años de no recordarla. (27-28)

Una vez más, hay un regreso y un trabajo, un reajuste, una búsqueda de renarrar la violencia vivida para darle sentido. Es interesante y no sólo conmovedor que el camino de esta búsqueda fructifique en una solidaridad reencontrada. Quiero citar un poco más para ver la torsión que crea este trabajo de forjar un destino:

José y yo nos abrazamos desesperadamente y durante muchos días anduvimos como dando manotazos de ahogados para no perdernos en el marasmo de nuestros recuerdos. Los dos sentíamos que había un cambio irreversible en nosotros: nuestra amistad estaba intacta, pero no nuestras vidas [...] un recuerdo que nos venía una y otra vez era el de las noches de enero de 1966 que habíamos pasado juntos recogiendo firmas para una carta pública al presidente Díaz Ordaz en donde se pedía su intervención para el rescate de mi hermano. (28)

No me parece sorprendente que dentro de una narración tan valientemente confesional como ésta, se privilegie el regreso de/a los años sesenta; el pasado que de alguna manera se ha de renarrar para sustituir el modelo obsesivamente económico que, en el caso de México a mediados de los 80, era el gran significante que fijaba todas las series nacionales.

El punto nodal a partir del cual Miguel de la Madrid asume la presidencia con una economía estragada⁷, es el discurso sobre la Deuda Externa (y Eterna y Extrema), con las mayúsculas de su inevitabilidad, como el esfuerzo que nos unía como nación

y que explicaba por qué no había inversión interna, por qué debíamos entregarnos estoicamente a una austeridad interminable, por qué todo se justificaba bajo el mando supremo del gran mago de los números que ahora encabezaba el gobierno de la nación como *pharmakon* antilegalista cuyas palabras mágicas eran desregulación y, sobre todo, privatización. Recordemos que De la Madrid es el primer presidente economista después de una larga estirpe de “licenciados”, el que usa a las casas de bolsa privadas como un sistema financiero paralelo, dando un primer paso contra la expropiación de la banca de su antecesor José López Portillo⁸.

Es en las palabras de Carlos Monsiváis donde este procedimiento de trabajo y sus poderes quedan más claros que en ninguna otra de las crónicas del terremoto: “La súbita revelación de estas capacidades le añade a la capital un nuevo espacio ético y civil, en franca oposición a las creencias del Estado paternalista que nunca reconoce la mayoría de edad de sus pupilos” (33). La formulación coloca en un ámbito topológico esta diferencia entre la reconstrucción concreta y participativa que siguió al terremoto, frente al sacrificio económico abstracto del cotidiano de la deuda. Mientras que la reconstrucción permite el recorrido de un aquí concreto, la deuda destinaba todo a un allá insustancial: a las buenas notas del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial que no podían convertirse en experiencias topológicas donde el yo ciudadano estuviera incluido. Al contrario, todo se vertía en una exterioridad que postergaba de manera permanente la construcción de un nuevo espacio nacional y por lo tanto de lo “ético y civil”. Lo que sucede es, en efecto, una nueva constitución donde lo intersubjetivo se vuelve infinitamente más importante que lo suprasubjetivo en tanto Estado.

En el caso de la Ciudad de México narrado por Monsiváis, la manipulación de escombros, el rescate de los cuerpos, la exploración de lo que debía estar ahí, de lo que hace unos minutos no era necesario recordar, imaginar ni reconstruir es una manifestación sumamente física de esta acción de re-emplazar el pasado, de reconfigurarlo en torno a un nuevo punto nodal. Y también de cómo la reconstrucción reconfigura el mapa del presente, tornándolo topológico: no un lugar sino un espacio en permanente cambio debido a la actividad de los sujetos que lo habitan, un espacio donde el futuro no está decidido de antemano.

Para esta reconstrucción narrada por Monsiváis, este intento de re-producir un espacio de la ciudad, dos casas son particularmente significativas en el imaginario del pasado de la ciudad: las vecindades del Centro Histórico y el multifamiliar de Tlatelolco. Estos espacios habitacionales que habían sido exitosamente silenciados por el (temprano) discurso neoliberal del régimen del presidente Miguel de la Madrid --y el trabajo en ellos y a su alrededor resulta en extremo importante en tanto textos arquitectónicos. Esto debido no sólo a su densidad demográfica sumamente elevada sino también porque representaban etapas de la ciudad que se habían subsumido de acuerdo al (entonces recientemente retomado) discurso del progreso, y que tras el 19 de septiembre recuperan su urgente actualidad. Es ejemplar la manera cómo Monsiváis excava en estos sitios en busca de un pasado importante:

[Estamos en el] Palacio Negro, antaño (el miércoles 18) la vecindad más poblada de la colonia Morelos, 600 familias, aquí confluyen dos desastres, el natural (nueve muertos) y el que evocan estos cuartitos deshechos [...] El sismo exhibe el hacinamiento, el hacinamiento sobrevive al sismo. (39)

El movimiento de la vecindad que debido al desastre revela su propio pasado es dolorosamente claro en este párrafo, se va al pasado y se regresa al presente. Aquí es claro el trabajo topológico: el yo se inserta en el espacio y trabaja renarrándolo. El pasado se trae a un presente otro y la operación los modifica a los dos, desnaturaliza inevitabilidades.

Me interesa pensar cómo se relaciona un espacio habitacional como el Palacio Negro con el multifamiliar de Tlatelolco. Un poco más adelante Monsiváis lo explicita con admirable concisión: “Tlatelolco, modesta utopía del México sin vecindades” (54); justamente la función de estos grandes proyectos gubernamentales era lograr condiciones de vida más dignas, más sanitarias. Pero lo que sucede en realidad es que la casa soñada del modernismo funcional arquitectónico no sustituye a la vecindad sino que, por el contrario, se convierte en vecindad: “Diseñada para mil habitantes, la unidad acaba alojando más de 150 mil” (Monsiváis 55)

Tlatelolco se terminó de construir en 1964 o por lo menos se inaugura oficialmente en ese año; para 1966 ya estaban en renta incluso los cuartos de azotea, diecisiete años después se admite que es necesario recimentar el edificio Nuevo León, obra que se lleva a cabo de manera deficiente. La recimentación no impide que el Nuevo León caiga en el terremoto. Monsiváis logra presentar una igualdad final entre las dos casas: la vecindad y el multifamiliar.

Esta confusión no era completamente nítida antes del terremoto ya que ambos espacios se habían silenciado en el discurso de las preocupaciones urbanísticas, donde el discurso de la miseria y el peligro para las clases mejor acomodadas se había exportado rumbo a las ciudades perdidas, esos barrios precarios de la periferia de

extrema pobreza⁹. En el discurso del régimen de Miguel de la Madrid, se habían convertido en lugares cuya capacidad topológica quedaba cancelada.

¿No es más que un poco tentador leer el destino de esta casa soñada funcionalista, autosuficiente junto a la de la ficción en Villoro? ¿No es la reconstrucción siempre un ir desde el desastre de la casa soñada hasta los momentos en que se empieza a cancelar su proyecto utópico con sus adecuaciones negociadas con la realidad, y a partir de esta grieta del proyecto utópico leer la posibilidad de un nuevo proyecto en el presente?

Hay que preguntarse, aprovechando el contexto creado por la crónica de Monsiváis ¿qué restauramos? ¿cómo? ¿para qué? Por ejemplo, estos dos espacios arquitectónicos y el esfuerzo humano en torno a ellos restauran, así sea de manera momentánea, la ciudad con un solo centro, contra la urbe multicéntrica que había comenzado a crearse en 1954 con la inauguración de la Ciudad Universitaria en el Pedregal de San Ángel:

Al antiguo Centro de la capital, el terremoto del 19 de septiembre de 1985 le despliega el aspecto en forma inequívoca, más que cambiárselo radicalmente. Entre otros elementos, el cascajo, la selva de objetos ya sin dueño, los refugiados en la calle, la tragedia que sustituye a la desolación de todos los días, hacen evidente el desastre social que anticipó la furia geológica. Tras medio siglo de permanecer virtualmente intocadas, sobre las zonas del centro descende una claridad inexorable, que disipa en minutos la confusión ancestral entre miseria y pintoresquismo.

¿Qué había mantenido la indiferencia (interna y externa) ante una marginación tan atroz? Ni denuncias políticas ni reportajes escritos y televisivos, ni testimonios de los sentidos, alcanzan lo que el terremoto obtiene en instantes: desmitificar de raíz y hacer visible la sordidez antes considerada “lo natural”. (106)

Con este regreso a un mapa unicéntrico de la ciudad, Monsiváis vuelve también a presentar problemas de un espacio que había perdido importancia, que se había convertido en periferia por más que geográficamente siguiera ocupando el centro del mapa. Permítaseme subrayar que se trata de un mapa *recuperado*, que proviene de un trabajo topológico y de un trabajo de reinstitución del pasado.

El caso más claro en cuanto a las consecuencias de esta iluminación de zonas silenciadas del pasado es el de las costureras, que adquieren no sólo una identidad sino que encuentran una voz:

A las nuevas y a las viejas nos separaban y entre nosotras apenas nos conocíamos.

Creo que el terremoto nos enseñó nuestra verdadera cara, la de nosotras, la de nuestras madres y abuelas, y la de las autoridades que, la verdad, se hacían los tontos. Y sí que hemos cambiado. Se nos acabó un hogar pero un hogar al que no volveríamos. (94)

Entonces, una vez más, ese pasado que se reconstruye, mediante las voces que privilegia Monsiváis, en forma de genealogía antiparternalista enfrenta a la “verdadera cara” --diablofanía-- del Estado, las caras se revelan mediante el trabajo

de la reconstrucción, de auto-reconstrucción, de renarración. La casa vuelve a aparecer como vehículo para hablar del cambio vivido.

Para hablar de maneras de reconstruir, de lo que resulta del trabajo, en el texto de Monsiváis hay por lo menos otra escena que me parece digna de comentarse: “Algunos se plantan frente a las máquinas. Unas mujeres le tiran piedras a los bulldozers y la grúa. Es inútil. La remoción de escombros da comienzo” (51); la escena es emblemática porque se trata del instante preciso en que las dos vertientes de la posible reconstrucción se enfrentan. Por una parte la heroica, la delicada, en que las personas tratan de recuperar sus caras, sus casas perdidas, encontrar la voz de la renarración: el uso de las manos para mover los escombros, con la esperanza de que sobrevivan otros allá abajo. Por otra parte la “normalización”, la “racionalización” que reclama el Estado. Las piedras sólo pueden ser pedazos de casas, ruinas, con la que los bulldozers deben arrasar y no dejar huella. Las voces se han extinguido y llega la hora de volver a una sola voz. De reinstaurar el Estado sobre la sociedad civil, de estabilizar la inquietud topológica de lo intersubjetivo poniendo las cosas en su lugar, interpelando y por lo tanto sujetando, convirtiendo efectivamente en súbditos a los ciudadanos.

Quizá quien mejor ha pensado esta diferencia sea Svetlana Boym. En su libro *The Future of Nostalgia* propone que existen dos modos de vivir la nostalgia: la primera pretende reconstruir el pasado por completo; volver a un mundo íntegro, negando la carencia y por lo tanto pretende que no quede cicatriz alguna. Esta nostalgia lleva a un modelo totalitario donde se destruye todo espacio donde se puede realizar un trabajo de la memoria, sobre todo la de índole personal, capaz de disentir,

de recordar de manera diferente; de renarrar. Por innecesario, este trabajo rememorativo se vuelve redundante. Si la realidad añorada se convierte en un presente sin fisuras, no queda más que gozarla sin posibilidad alguna de modificación.

A esta forma de nostalgia, Boym contrapone otra que prefiere saber las ruinas en tanto espacio para la memoria, esto es, usa las ruinas como sitio para activar el recuerdo, y con ello reafirma la diferencia entre pasados como un trabajo, forma del verdadero paso del tiempo. Esta segunda forma de nostalgia privilegia la representación del trabajo mismo de producción del pasado desde un presente siempre cambiante.

La normalización del Estado corresponde al primer proceso de nostalgia propuesto por Svetlana Boym, y excluye del mapa propuesto al espacio de los usos ciudadanos recién creados: esa topología que ha salido de las casas rotas, de las ruinas, ese suplemento notablemente peligroso. Se trata de optar entre lo cartográfico y lo topológico, entre ser parte del proyecto que crea los espacios de la ciudad y de la nación o quedar excluido (una vez más) de éste. Este es el tema que explora Monsiváis cuando piensa en las consecuencias ya no inmediatas del terremoto, sino en las del mediano plazo:

En los meses de septiembre y octubre la Ciudad de México cambia[...] La presión [popular] modifica muchas decisiones y la acción civil es elemento de gobierno.

[No obstante] Las sensaciones y proposiciones utópicas sólo duran al parecer algo más de un mes. Luego, la falta de tradiciones organizativas, la

imposibilidad de sostener una tensión extenuante, la despolitización y el poder abrumador del Estado liquidan a casi todos los grupos y esfuerzos autónomos.

Pero no se extingue en modo alguno la resistencia civil (44)

En el momento que se publica el libro, recordémoslo, todavía no se produce la discutible y discutida elección de 1988 donde se muestra radicalmente la fuerza de esta resistencia civil, ya organizada bajo la bandera de un partido y lista para competir por el poder en las votaciones.¹⁰

Hay dos vertientes principales por las cuales se intenta esta normalización que es silenciamiento, reestablecimiento de una cartografía excluyente. La primera puede seguirse en la versión exportada del terremoto: *The Mexico City Earthquake:*

September 19, 1985 es el folleto que Presidencia de la República imprime en inglés y envía a los gobiernos con los que tiene relaciones --se debe subrayar el hecho de que el aparato de interpelación estatal no se atreve a distribuirlo en México-- para mostrar tres puntos principales. El primero: el Presidente es un héroe. Toda la acción posterior al hecho traumático está centrada en él: “*The President sends a message to all the nation, explaining the effects of the earthquakes and the emergency measures taken by his government*” (3). El segundo es que los demás presidentes --o algunos, los importantes-- también son héroes: “*A message of condolences from President Ronald Reagan is received, and messages from dignitaries from all over the world expressing sympathy and offering help to Mexico keep coming to the President’s office*” (2).

Finalmente, y quizá es lo más importante: el presidente no tiene la culpa de nada:

Mete Sozen, a specialist from the University of Illinois in seismic engineering, visited Mexico City immediately after the earthquake. He defends the quality

of construction of buildings in the Federal District, and explains that the destruction of buildings, many of which did not collapse until almost the very end of the earthquake, consisting of some 20 shock waves in each of which the earth moved about 16 inches. Sozen therefore vindicates the construction engineers and adds that the strict building code in effect in Mexico City prevented the damage from being greater. (36)

La culpa, por supuesto es de la naturaleza, el destino o algo más; de una circunstancia extraordinaria e imprevisible a lo cual sólo se puede enfrentar el poder máximo del presidente, no el de los voluntarios, los ciudadanos normales, sin la investidura especial del soberano. Para que se recupere la normalidad, es necesario obedecer una vez más la interpelación a la subalternidad.

La segunda vertiente puede leerse como una interiorización de la primera, como su eco al interior de la casa. Habla un voluntario en el texto de Monsiváis:

Tú el otro día hablabas de la toma de poderes, no la gran toma del Poder, con Bastillas y todo, sino de otra toma, la apropiación de deberes y derechos democráticos. Pues ahora échale un ojo a la retoma de insignificancias que se nos propone, qué bien hicieron, qué bien se portaron, pónganse en la solapa esta medalla de buena conducta y váyanse a su casa. Mi papá, por ejemplo, del jueves 19 al domingo 22 me veía como a paladín de la tele, y luego fue cambiando, ya estuvo bien, bájale el tono, no te metas de redentor, ya párale, qué ganas con andar de payaso con cinta roja y tapabocas. Ya cálmate, no vas a resucitar a nadie, tu deber es estudiar para agarrar empleo. Y sí, claro, mi mamá me contó que dicen en la tele que la ciudad volvió a la normalidad ,

todo el mundo contento por estar triste, dejen a los muertos enterrar a los muertos, y al Señor Regente encabezar la gran Reconstrucción. ¿Sabes qué? A eso no le entro. (36)

Al interior de la ciudad, el regente representa al presidente; al interior de la casa, es el padre quien les hace eco, y la madre reproduce de viva voz las voces autorizadas por el espacio eléctrico: el de la televisión, el del radio. Mientras el hijo aparecía en el espacio eléctrico era un héroe. La palabra “paladín” lleva al maniqueísmo de las películas de acción, de las series de aventura. Sin embargo, a su regreso al espacio de la casa, los órdenes deben regresar a su disciplina tradicional y habitual.

Cabe notar la entrada de la abstracción en la retórica que Monsiváis reproduce atinadamente: “la ciudad volvió a la normalidad” ¿sola? ¿sin la intervención de los que trabajaron intensamente para liberarla de su propia ruina? ¿aplastando los espacios de asociación y poder civil recién creados? Esta resaca no se da sin resistencia; genera a su vez nuevas preguntas en la crónica. Una vez que se ha tomado la calle, no se puede producir un desalojo sin cuestionamiento, sin nuevos conocimientos:

Las preguntas adquieren un tono encarnizado: ¿por qué nunca nos hemos organizado para vivir de manera más humana? La queja se politiza: nos quedamos sin nada, ¿y a quién exigirle? [...] van creciendo las organizaciones vecinales. Algunas ya existían pero eran débiles e inconstantes, y lo que surge necesita sistematizar el conocimiento urbano, lo que incluye la lógica de los funcionarios y el recuento preciso de las propias fuerzas. [...] se origina una

nueva conciencia, cuya esencia es la relación distinta con el gobierno, ya no desde las posiciones del mendicante y el “menor de edad” civil [...]

Asambleas, marchas, plantones, declaraciones, ocupación de antesalas.

Los colonos o vecinos memorizan con celeridad la información pertinente sobre siglas, distribución de responsabilidades de las oficinas de gobierno, horas reales de oficinas, puntos neurálgicos de la administración. Y lo más importante, se van cerciorando de los alcances de su fuerza organizativa, de su significado político y simbólico (107).

Es interesante la manera cómo Monsiváis incluye a sus lectores mediante una serie de preguntas, intentando hacerlos partes de la renarración topológica. El borrado del sujeto, y luego el hecho de que surjan sujetos colectivos y plurales acentúa esta sensación. El ellos siempre aparece en movimiento, envolviendo al yo que enuncia y al yo que lee.

Monsiváis trata entonces de sostener la topología, de que la presencia en los espacios recuerde que no se puede excluir a los ciudadanos al realizar un nuevo mapa: la actividad civil tras esta “normalización” que les resta espacios de acción es rasgar, incluirse en el mapa. También incorporar las casas del gobierno a la ciudad nuestra: donde la separación de los lugares sagrados se borre allanándose, donde se muestren los puentes, las rutas de asedio: sustituir la cartografía rígida por una topología incluyente, en la que el yo, sobre todo el nosotros, sea el permanente centro de las representaciones. Esta nueva concepción del espacio nacional, parece decir, surge como un espacio ciudadano, éste es el verdadero fruto del holocausto del terremoto.

En este punto se vuelve fundamental la capacidad de Monsiváis para la retrospectiva creativa, para leer, a partir del terremoto, cómo ciertos movimientos civiles de la década se suman como causas de un cambio más poderoso, que aún no se manifestaba del todo. En este sentido, un análisis del resto del libro, especialmente de la disposición del resto de sus crónicas, resulta importante.

II: EL TERREMOTO Y LA DÉCADA

Si examinamos el índice de *Entrada libre* de inmediato aparece un hecho llamativo: tras la crónica del terremoto y sus consecuencias, la década de los ochenta se lee contracronológicamente en dos crónicas según la modifica el terremoto hasta que se llega a los movimientos sociales que merecen un “regreso al futuro”: la disidencia magisterial, el mundial de fútbol y la huelga de la UNAM. El recorrido modifica el pasado y desde este “nuevo pasado” lee el presente, reconstruye las herramientas interpretativas.

Y es precisamente en esta dirección que la reconstrucción resulta tan poderosa: cuando no sólo reconfigura el pasado sino que crea, en ese mismo esfuerzo, nuevos territorios por los que el presente puede transitar hacia un futuro diferente; cuando, gracias a este pasado aparentemente idéntico pero en realidad modificado por el trabajo de su restauración, destraba vías hacia el futuro, modificando una inexorabilidad causal y lineal, dejando un cierto camino de esperanza.

La crónica que sigue inmediatamente a la del terremoto es “San Juanico: los hechos, las interpretaciones, las mitologías”. El acontecimiento es otro desastre con

un enorme costo en vidas y daños materiales. Se remonta al 19 de noviembre de 1984, diez meses exactos antes del terremoto.

El procedimiento que sigue Monsiváis no es sorprendente una vez que se ha leído “Los días del temblor”: del presente del hecho se parte para reconstruir un pasado distinto, para incorporar (ir)responsabilidades. Lo importante no es tanto analizar esta crónica en sí --el centro de su movimiento se puede resumir en la afortunada oración: “Fue, si se quiere, la solidaridad del pueblo consigo mismo, un esfuerzo democratizador desde abajo” (128)-- sino el diseño que revela del libro en sí. Un esfuerzo de creación de una nueva memoria como motor de empuje democrático, como discurso alternativo al del estatismo.

Cito un pasaje que revela mucho del cuidadoso armado del volumen: “Los voluntarios cargan los ataúdes y cuando el bulldozer que abrió las zanjas se dispone a cubrirlas, solicitan ser los sepultureros” (134). Hay un eco que hace resonar en esta escena, el enfrentamiento con las máquinas normalizadoras del terremoto, una coincidencia de actitudes que, aunque se dan en momentos históricos distintos, alientan la lectura de estos momentos bajo una luz común. La repetición muestra aquí su diferencia: si en el enfrentamiento a las máquinas durante el terremoto lo único que se muestra es una frustración, aquí se logra un pequeño triunfo de los voluntarios. Esto se resignifica más allá de su particularidad anecdótica. Se trata de la posibilidad de que el mismo intento tenga resultados diferentes, a veces positivos.

El mismo sistema de ecos¹¹ puede encontrarse en otros aspectos: quizás el más importante es la presentación de los actos del Estado junto a su comportamiento discursivo para minarlo en favor de otras narraciones, que propongan historias,

renarraciones para enfrentar a la Historia que opongan lo topológico-intersubjetivo al heroísmo presidencial. El resultado típico de esta comparación es que se revela una irresponsabilidad derivada de prácticas corruptas que adquieren gran relevancia después del desastre, la huelga, la protesta civil; tras esto y cuando la presión resulta lo suficientemente intensa, el silencio se convierte en promesas, ofertas del poder. Finalmente, el cumplimiento sólo parcial y/o postergado de estas promesas o, de plano, su incumplimiento. Leemos en el texto que se ocupa de la COCEI:

En 1974, el PRI local le apuesta a su reinado eterno. En las elecciones municipales, en donde la COCEI participa por vez primera, la planilla priista “vence” hasta el exceso. (*Apotegma*: habrá democracia cuando no haya oposición.) A la protesta, suceden los ahogos en sangre. El 20 de noviembre, una marcha de repudio al fraude pasa ante la casa del alcalde. Hay insultos y balazos. Muere Lorenza Santiago, miembro de la coalición.

[...] En 1975, en el mitin que recuerda la muerte de Lorenza Santiago, unos pistoleros, malamente disfrazados de “guerrilla urbana”, dispersan a la multitud y asesinan a ocho campesinos y un estudiante. (155)

La crónica sobre lo sucedido con la COCEI en Juchitán es sumamente importante ya que ilustra uno de los temas más importantes de *Entrada libre*: ¿Por qué el paso de la voluntad íntima sumada en demanda social no utiliza los vehículos democráticos para devenir acción política? ¿Por qué los caminos del cambio, que deberían conducir el paso de la casa a la calle, son tan complicados? El ejercicio abiertamente político, explica al narrar Monsiváis, crea una represión que en su brutalidad muestra el

tamaño del miedo que siente el Estado frente a las alternativas que buscan la hegemonía.

La crónica que sigue, sobre la disidencia del magisterio, es paralela a la del COCEI: si en el texto sobre la COCEI se narra el intento de defender una voluntad democrática, en la crónica sobre la disidencia magisterial se narra el proceso de exigir una dignidad en las condiciones de trabajo. Así el libro de Monsiváis va sumando las carencias del régimen. La seguridad, la democracia, el bienestar económico son las demandas que se exigen *repetidamente*. La actitud del Estado, como se construye en el libro, no sólo se trata de una incapacidad pasiva, sino de una actividad sofocadora, de un silenciamientos sistemático que junto con la frustración acarrea conocimiento.

La suma de las demandas insatisfechas constituye una serie a la manera que Ernesto Laclau describe en su libro más reciente: las demandas aisladas; al no ser satisfechas cristalizan en una serie de significantes que las reúne y las rebasa; todos los oprimidos se constituyen en un actor político: llámese pueblo o sociedad civil, se enfrentan a un enemigo común que se identifica no positivamente como el Estado, sino negativamente como quien niega la luz, el aumento, la justicia (91-97).

El tropo que presenta al soberano, que encarna un arriba inaccesible, y dando la espalda, mientras que los de abajo crean nexos horizontales donde la particularidad de la causa se rebasa en cuanto se gana la calle es recurrente:

(“Negocien”, les dice el Presidente de la República a quienes sólo eso quieren). ¿Cómo se neutraliza la saturación? Con la creencia primordial: si nuestra causa no fuese justa, no tendríamos de solidaridad, no nos darían los compañeros dinero, sacos de comida y mantas, no vendrían a vernos

grupos de maestros del Valle de México, de la Coordinadora Nacional de Movimientos Urbanos Populares (Conamup), de las comunidades eclesiales de base, de los sindicatos univesitarios, de los vecinos de los alrededores del Zócalo, de los damnificados del terremoto. (181)

El hecho de que se trate de un contingente oaxaqueño no debe ser pasado por alto: las injusticias se traban, la violencia, sobre todo si es desesperantemente sistemática, en lugar de silenciar, saca a la calle, descubre.

Las dos crónicas finales del libro: “¡¡¡Gool!!! Somos el desmadre” y “¡Duro, duro, duro! El CEU: 11 de septiembre de 1986 /17 de febrero de 1987” se proponen como posibles sumas antitéticas de los flujos sociales, de las reconstrucciones descritas anteriormente. La tensión entre las dos --ya que “¡¡¡Gool!!!...” es una crónica de fracaso y “¡Duro...” de un crecimiento político-- evita triunfalismos pero también un derrotismo innecesario.

Las separa un texto que más que una crónica de un hecho puntual, extracta en una parábola las enseñanzas de las diferentes crónicas del libro, demuestra que se ganó en la década perdida. En “Viñetas del movimiento urbano popular”, Monsiváis trata de crear tipos, intenta dibujar los surcos comunes que han marcado los diferentes intentos de cambiar la sociedad, señalando el momento de su génesis individual en la injusticia sufrida personalmente, en la casa familiar, y cómo se convierte la suma de abusos semejantes en frente común según, una vez más, la lógica detallada por Laclau.

“¡¡¡Gool!!!...” es una crónica del mundial de fútbol celebrado en México en 1986, narra el delirio de los triunfos y el dolor de la derrota. El dolor ante la fútil

celebración de los triunfos, la organización inútil, la explosión de una energía colectiva hueca. “¡Duro...” se ocupa del movimiento estudiantil de 1986 que para oponerse a las reformas de la UNAM paraliza la institución y logra presionar a las autoridades a un diálogo público, reproducido por los medios.

La tensión entre estos dos momentos se debe a su diferencia. La crónica del movimiento estudiantil trata de una lucha que implica al futuro, que afecta, junto con el proyecto educativo, las opciones y direcciones de movilidad social y económica. La del campeonato mundial de futbol, por el contrario, es toda presente, un derroche de energía en el punto de la actuación de una oncenena de interpósitas personas, tratando de efectuar una compensación de las interminables humillaciones inflingidas por la realidad histórica, en el plano simbólico de una cancha, de un estadio, en el espacio eléctrico de las televisiones.

A pesar de sus diferencias, tienen puntos en común y esto es, precisamente, lo que las tensa: son los posibles destinos de la cohesión social que el libro explora. La poderosa modificación histórica efectuada, los sacrificios y las luchas aquí narradas y que las “Viñetas” extractan no son suficientes para garantizar el éxito de la modificación del presente. Pueden explotar en el éxtasis inútil de un estadio o de quienes contemplan en una pantalla ese mismo estadio. Así, aunque insisto en considerar *Entrada libre* como un libro optimista, se trata de un optimismo cauto, capaz de reconocer y mostrar cimas junto a simas. Al comparar un par de citas de estas crónicas finales, se revela su tensión: “En el Azteca, un gol de la Selección es la oportunidad de enfrentar a las banderas con el viento, de ondear los ánimos como si fueran banderas, de agitar las comparaciones haciendo de la ocasión pasto de la

poesía instantánea” (214); en el mundial todo es instantáneo, vistoso; en el instante se olean los ánimos y las almas, se borran las derrotas que deberían alimentar otro tipo de acciones, hay una sanación inmediata. Por eso importa quizá mucho más que la victoria, la derrota de la selección de fútbol: es el fracaso que permite reasumir una actitud crítica, entender retrospectivamente las victorias como parciales.

Leo en cambio un fragmento que denota aspectos menos vistosos de la vida civil del país:

Sí que es fatigoso el aprendizaje democrático, y sin embargo el estudiante no retrocede. Se instruye como nunca, aprende a tener opiniones fijas, a unirse entrañablemente a ellas, y a modificarlas con presteza si el siguiente orador es convincente. Y por primera vez le encuentra sentido al aburrimiento y al sopor, sin ellos uno se olvidaría de lo esencial no como individuo, claro, sino como partícula de esa multitud que es reacción esperanzada ante la universidad. (290)

Contra el instante colorido, las horas de árida prosa, la posposición sin cámaras, de compás tras compás de espera. Y sin embargo hay un complemento entre las dos, las asambleas maduran en momentos de salida a la calle. Las euforias de estadio se reconfiguran en la dolorosa cruda de los penales fallados. La conciencia se vuelve acción y la acción modifica la historia.

Por ello la historia cultural que practica Monsiváis con frecuencia complementa el momento de reconstrucción que posibilitan sus crónicas. Se trata de una historia del olvido: en la que se detalla cómo se simplifican, dulcifican, olvidan voluntariamente los hechos.

En ambos aspectos de su trabajo, en la historia cultural y en las crónicas, se trata de examinar con lucidez los momentos en que las virtualidades acumuladas en la represión cotidiana de la casa se manifiestan con todo su brillo en las fiestas de la vida o la de la muerte, en que la minuciosa colección topológica del diario propone un nuevo mapa capaz de abolir el de siempre, el que había llegado a imponerse como realidad.

3.- JOSÉ EMILIO PACHECO: FANTASMA, REPRESIÓN Y PLACER

I: UNA ARAÑA

Me interesa leer *El principio del placer* (1972; 1997) partiendo desde la tensión que plantea la diferencia de género entre las dos mitades que lo componen: la novelita sobre la adolescencia enfrentando, suplementando, modificando mostrándonos cómo leer los cuentos sobre la edad adulta; y los cuentos enseñándonos a releer la novela, a encontrar en ella las preguntas que los crean.

Me interesa leer de manera paralela el gesto de José Emilio Pacheco –autor, si los hay, obsesionado con la reescritura y dispuesto a repensar su propia obra-- cuando en 1997 entrega una nueva versión de *El principio del placer* y, aunque el libro está lleno de enmiendas, adiciones y glosas, preserva la unidad propuesta en el original de 1972. El porqué es evidente: veinticinco años después, seguía convencido de que el diálogo de estos textos los atraía mucho más de lo que podría separarlos; salvaba felizmente las fronteras aparentes de género y temáticas (Mondragón 368).

Algunos cambios en esta segunda redacción pueden ser leídos como consecuencia de la necesidad de subrayar la unidad entre las partes. Cito de la versión más reciente de “El principio del placer”:

Regresó mi padre. Aseguró que había ido a Jalapa a tratar de asuntos militares con el futuro presidente. (Se teme que haya una rebelión pues algunos generales lo acusan de ser un traidor que colaboró con los norteamericanos cuando invadieron Veracruz en 1914. Según mi familia, es una calumnia porque Ruiz Cortines, aunque no sea brillante ni simpático al estilo de Miguel

Alemán, es un hombre honrado. Cuando menos no parece un ladrón como los demás: lo único que le gusta es sentarse a jugar dominó en los portales...). (36)

Copio el mismo pasaje de la edición original: “Regresó mi papá. Me dijo que fue a Xalapa, a arreglar un asunto con el gobernador” (41, 42). Es claro que en la edición de 1997 hay una mayor precisión. Además se subraya a la historia como motor capaz de modificar en cualquier momento los hechos presentes.

Se podría aducir que ya para 1997 resulta difícil precisar quién fue presidente durante la lejana década de 1950 para una nueva generación de lectores, mucho más un gobernador. Lo obvio en un momento requiere, apenas unos lustros más tarde, de la aclaración a pie o a cuerpo de página. Se deben decir los nombres, precisar la época mediante una figura de mayor peso. Pero lo importante al subrayar o ampliar la información sigue siendo confirmar la intranquilidad política que permea tanto los cuentos como la novela, privilegiar esta intranquilidad como uno de los temas principales del libro. Para un ejemplo concreto de este tipo de modificación, vale la pena consultar el artículo de Sandra Cypess sobre “Tenga para que se entretenga” (305-15).

Por el momento me interesa señalar que precisamente la operación realizada al publicar una versión con los cambios textuales que exige la lucha contra el olvido es una repetición del gesto que une las dos mitades de este libro. No me parece excesivo afirmar que incluso ése es el tropo que recorre toda la obra de José Emilio Pacheco, fundándola, otorgándole un centro común al cual él ha sido perpetuamente fiel.

Este tropo puede definirse como la representación de las diferentes formas en que se realiza el salto desde un olvido pasado a la conciencia presente. Este olvido retorna y revela que siempre ha sido memoria. Una forma de la memoria que al regresar muestra sus capacidades para modificar el pasado, y desde esa modificación cambiar el presente y el horizonte futuro implicado en éste.

Me gusta presentarlo, de entre los muchos avatares posibles, encarnado en araña; en un poema de gran potencia como posible codificación de estas operaciones:

LA ARAÑA DEL HOLIDAY HOUSE MOTEL

Pasó por aquí la araña.

Veloz como fuego fatuo,
diminutiva como pulga la araña a escala,
su reducción final a un ser microbiano casi.

Subió a la cama,
leyó algo en el libro abierto
y se llevó el renglón en las patas.

Araña del motel en donde nadie sabe nada de nadie,
ella, la indiferente, lo sabe todo
y transporta su ciencia: ¿adónde?

A la noche ínfima

de su dominio en tinieblas,
alcázar rampante
o tienda de campaña de seda ilesa
que no verán nuestros pobres ojos provisionales
aunque tan necesarios —para que exista el mundo—
como su tela.

Envuelta en su arrogancia pasa de nuevo.

Borra una línea más.

Arruina el sentido.

Es la miniaturización del terror la araña.

Aléjala si quieres pero no la mates.

Tú qué sabes qué intenta decir la araña. (2000, 466)

El acto de recordar la historia tiene dos momentos: no solamente se realiza cuando después de los hechos, en el futuro, se activa la memoria; en el instante fugaz de su presencia forzosamente tiene que almacenarse. Tenemos que escribir el recuerdo mientras nos sucede, mientras somos de ese suceso. Al tiempo que vivimos algo, un margen de nuestro yo debe permanecer indiferente, separado, lúcido para codificar los archivos de la experiencia. La memoria tiene, por lo tanto, dos etapas: cuando ha pasado y es una casa en la que se regresa a vivir, pero también cuando es el mundo y se está construyendo su archivo.

La arañita del poema encarna la instancia codificadora. “Pasó por aquí la araña.” Es el primer verso, pero también es una estrofa. Esta importancia creada por el aislamiento tipográfico nos muestra la aparición que se desarrollará en el resto del poema. Nos muestra la aparición, pero por la elección del tiempo verbal es ya (también, siempre) desaparición, desde el momento que el poema empieza. Así, todo el poema parte de la ausencia de lo que va a presentar. Pero a su vez, esta ausencia presente representa la maquinaria de la reaparición.

El primer fragmento que indica con claridad el desdoblamiento de la araña en instancia codificadora es la tercera estrofa: “Subió a la cama,/ leyó algo en el libro abierto/ y se llevó el renglón en las patas.” La elección del verbo es reveladora. La araña se lleva algo, la araña ausente en la primera estrofa se presenta para hacerse de algo que correspondía al yo; para aparentemente privarlo de algo. Resuena en el último verso la frase hecha del habla mexicana “llevarse entre las patas”, que implica siempre una destrucción abusiva.

La siguiente estrofa se liga naturalmente con la anterior. El primer verso, “Araña del motel en donde nadie sabe nada de nadie, ” merece un breve paréntesis. Este motel, el Holiday House, no es cualquiera de los muchos idénticos que existen -- no-lugares, diría Marc Augé-- en el mundo sino uno particular: se trata del lugar de los encuentros entre Marilyn Monroe y John F. Kennedy. Este dato, aunque no se explicita en ninguna parte, late en el título del poema, esperando como premio para los curiosos, como una de las historias que oculta la araña a quienes esperan lo suficiente. La tensión entre el ocultamiento y el aparición, la existencia de un nexo

secreto pero inevitable entre los dos, es precisamente el punto central de la obra de José Emilio Pacheco.

El verso que sigue: “ella, la indiferente, lo sabe todo” es también sumamente interesante. En este caso por el adjetivo que se convierte, al sustantivarse, en la esencia misma de la instancia codificadora: la indiferente. Quien se interesa se ciega, pierde todos los puntos de vista salvo el de su amor, el de su odio, el de su investigación. La indiferente es la memoria misma, la del mundo, la de una historia que no existe en el bronce de las mayúsculas sino que es de lo “microbiano casi”.

La pregunta con que cierra la estrofa es clave en toda la obra de Pacheco: “y transporta su ciencia: ¿adónde?” ¿En qué lugar queda depositada como virtualidad reactivable lo que leímos y al mismo tiempo no leímos, lo que vivimos en segundo plano; las posibilidades de cambiar el pasado –y cambiando el pasado, modificar el presente? La pregunta por el lugar donde está el pasado mientras no se convierte, como dice Emily Hind, en “un flujo activado en el presente”(385).

Los siguientes versos juegan con la descripción de este lugar, con su obscuridad y su lejanía. Quiero detenerme en los últimos de esta estrofa. Tras varios intentos de asediar la tela, el poeta dice de ella: “que no verán nuestros pobres ojos provisionales/ aunque tan necesarios --para que exista el mundo-- / como su tela.” Con ello deja definido el sistema que crea el texto. El mundo no sólo está constituido por lo visible. No sólo es parte esencial de su balance lo que podemos leer: lo activo, lo activado en un presente, sino también lo demás: lo escondido en un futuro recuerdo sorprendente, la memoria del olvido. Así el admirable adjetivo “provisionales” -- junto con su efecto de aliteración al sumarse al epíteto “pobres”-- oprime el núcleo

semántico de los ojos, reduciéndolos, de dimensión definitiva del mundo a mero fragmento que no alcanza a representar el todo.

En la siguiente estrofa, el verso: “Arruina el sentido” es absolutamente preciso, aunque no definitivo. El sentido es la línea que une dos series dispares. Así, al arruinar el sentido de lo visual (“Es la miniaturización del terror la araña”) se crea también otro sentido, el que, a través del terror, une la tela y “los pobres ojos provisionales”: esto es, el que crea al poema mismo y conmemora el momento del terror.

Esa creación de otro sentido después de la abolición de uno anterior explica el final del poema: “Aléjala si quieres pero no la mates. / Tú qué sabes qué intenta decir la araña.” El decir de la araña es su posibilidad de recorrer la nueva línea del sentido. La araña revela el modo de la memoria y es, por implicación, la muerte en tanto que sólo robándole a la vida se puede formar la colección del recuerdo. La araña es memoria y olvido, muerte y también, en sí misma, la letra; todas las letras en movimiento pues teje la tela de la futura memoria mediante una serie de robos, un grupo de terrores tejidos. Es por esto que el consejo de los dos últimos versos persiste mucho tiempo después de que concluyo su lectura: dice una verdad. Alejo al recuerdo *para* que después me hable, para que me diga algo más tarde. La araña roba pero, inesperadamente, me regala con las líneas del libro que leí en otra ciudad, en otra vida. Y su regalo no sólo son las líneas sino, merced al veloz envenenamiento de la sinécdoque, la ciudad, la vida misma, el “yo” que he abandonado y de pronto vuelve. Esto implica por supuesto que el futuro recuerdo “arruina el sentido” del presente porque indefectiblemente lo recodifica en forma de huella, de manera anamórfica.

Vale la pena abundar en este último término antes de regresar a *El principio del placer*. En *Looking Awry*, Slavoj Žižek logra explicar varios de los conceptos más enmarañados del vasto universo lacaniano a través de una mirada lateral, torcida, y finalmente perversa: la mirada anamórfica que incide sobre la cultura popular en tanto modelo simplificado --pero sobre todo en tanto exageración verdadera-- del mundo. Esta mirada desde el rabillo del ojo intenta perseguir el nudo que une dos series, fijarse en lo que resulta discordante dentro de la realidad, aquello que nos inquieta; enfrentar el terror. Esta mirada torva, que espía, no nos conforta. Por el contrario, logra que nuestra incomodidad crezca hasta obligarnos a reconsiderar una cartografía en tanto concepción inmóvil de la verdad. Nos hace reinventar nuestra narrativa histórica primordial, la biografía, y por ende hacernos conscientes de nuestra actividad topológica en su ámbito más íntimo; nos muestra un cambio permanente.

Lo anamórfico es una categoría central en el pensamiento de Žižek. En su definición más elemental, anamórfico quiere decir aquello que sólo visto desde cierta perspectiva (con frecuencia poco convencional, incómoda) revela la verdadera intención de su diseño. El ejemplo elemental serían los dibujos que se planean para un mural de grandes proporciones, especialmente si éste alcanza una bóveda: sólo si son planeados de cierto modo aparecerán gratos y no deformes cuando la obra esté terminada y se miren a la distancia.

Lo anamórfico es lo que sólo se revela cabalmente a la mirada torcida y, afirma Žižek, “*describes perfectly the objet petit a, the object-cause of desire: an object that is, in a way, posited by desire itself. The paradox of desire is that it posits retroactively its own cause, i.e. the object a is an object that can be perceived only by*

a gaze distorted by desire” (12). El objeto a, lo capaz de atraer la mirada de los dioses, en la primera formulación de Lacan, sintetiza, en la lectura de Žižek, la lógica de recomposición temporal que se produce cuando se produce un salto topológico. El deseo recompone el espacio habitado y la historia, pero necesita un punto a partir del cual actuar y sobre todo en el cual anclar la modificación que propone.

Así, cuando un sujeto decide o más bien se da cuenta de su capacidad de ingerencia en los mapas que habita, cuando ocupa lo que Ignacio Sánchez Prado denomina “pliegues de la historia” (393), necesita encontrar/inventar la causa de esta agencia nueva. Esa causa no es sino su decisión y el objeto a es una condensación de esa decisión colocada de manera retrospectiva, marcando la realización del trabajo de modificar el pasado desde el presente. El objeto a es el secreto, lo invisible, que contiene el objeto del deseo y que es cualquier cosa, la cosificación de la carencia del deseante.

En el caso del poema, el *objet petit a* es nuestra *petite* araña, el animalito que carece de importancia hasta que reaparece el recuerdo. Sin embargo, la lógica anamórfica no es siempre igual de obvia, y los avatares el *objet petit a* son infinitos.

Así, es momento de volver a “El principio del placer” y leerla desde este punto de vista. Recordemos que se trata de una *Bildungsroman* planteada en forma del diario de un adolescente. Aquí las observaciones de Vittoria Martinetto son pertinentes: más que la expansión habitual de la novela, se trata de una “Bildungsroman” que se concentra en el momento en que se produce el trauma que, en lugar de insertar de manera plena al adolescente en el mundo adulto, difiere para siempre esta plenitud (328-30)

La anécdota central de “El principio del placer” es que un adolescente, recién mudado a una ciudad de provincia, se enamora de una muchacha mucho menos ingenua que él y al final se decepciona cuando descubre que está enredada con su chofer, a quien él consideraba un amigo.

Analizo, antes de regresar al principio y releer la noveleta con calma, un párrafo crucial, que determina la lógica retrospectiva de cualquier diario. Transcribo, necesariamente, el final de “El principio del placer”:

Vine a pie hasta la casa, con ganas de llorar pero aguantándome, con deseos de mandarlo todo a la chingada. Y sin embargo dispuesto a escribirlo a ver si un día me llega a parecer cómico lo que ahora veo tan trágico... Pero quién sabe. Si en opinión de mi mamá, ésta que vivo es “la etapa más feliz de mi vida”, cómo estarán las otras, carajo. (1997, 55)

Hay que entenderlo con la clave de la araña. Escribir *es* mandar las cosas a una “noche ínfima”, a un “dominio de tinieblas”; escribir es, de alguna manera, mandar las cosas a la chingada o al carajo. Las dos expresiones indican al mismo tiempo una distancia infinita y una cercanía insoportable. Sólo mando a la chingada lo que me ha tocado demasiado hondo. Nadie puede mandar a la chingada lo que no posee, sólo aquello que lo posee de manera tan íntima que es parte de él mismo. Escribir es intentar desentenderse del dolor visceral y transformarlo, haciéndolo inteligible. El trabajo de la escritura es la forja de un sentido si no presente, futuro. El trabajo de Jorge, el protagonista de la novela que la construye al ir escribiendo sus diarios, es, en este sentido, semejante al de remover escombros narrado por Monsiváis, como los

largos momentos pasados junto a la gran piedra por el protagonista en *De perfil*, como el esfuerzo de renarración final de Artemio Cruz.

Regresando al texto, el nexa “y sin embargo” que introduce el acto escritural, se compone de un copulativo aparentemente innecesario sumado a un adversativo. La mezcla es precisa porque el hecho que lo sigue es mixto, ambiguo, contradictorio incluso. Enterrar los hechos en un cuaderno, hacer como si los quisiéramos recordar, hacer como si los guardáramos para, en realidad, abandonarlos. El supuesto abandono llevará a un recuerdo distinto.

A las palabras sólo podemos alejarlas sin matarlas --porque “quién sabe”, dice el personaje de la novela; porque “tú qué sabes”, dice el poeta-- porque en la tela de araña, en la incertidumbre implicada por lo que aún no hemos vivido, el pasado que hoy todavía es presente, habrá de convertirse en otra cosa. Nuestra narración del pasado se modifica a cada instante, siempre la renarramos. En efecto el pasado va cambiando.

Es importante señalar el régimen visual en el texto, en tanto correlato sensorial del texto en modificación. Lo que espero que cambie es esto que “hoy *veo* tan mal”. Al enterrar las cosas en un texto, lo que estoy esperando y generando es una perspectiva distinta, una revelación anamórfica. Cuando *veo* toda la verdad “objetivamente” se ha borrado algo que antes, cuando el deseo controlaba mi régimen visual, veía; algo --en este caso una Ana Luisa perfecta, enamorada de Jorge-- que después pueda modificarse, reaparecer, sustituir a la realidad que era obvia para todos los demás.

El siguiente paso en la exploración de la temible pareja del verso de Eliot -- *memory and desire*-- consistirá en desentrañar ese después; preguntarnos si la metamorfosis en efecto sucede cuando ha pasado el tiempo y de ser así cuál es su estatuto. ¿Hay un abril para (re)descubrir, que pueda poner al descubierto este deseo recordado? ¿Qué es lo que sucede con los tesoros que enterramos? ¿Qué será del libro escrito en 1972 veinticinco años después? ¿Quiénes serán los adultos que entonces apenas habían nacido? ¿En qué momento esa letra fugaz, esa minúscula *a*(raña) regresará para murmurarnos su secreto, en otro motel, en una casa, en la estancia blanca de una nueva página?

Una vez planteada la pregunta mediante el acto de escritura de Jorge (en su momento de dolor supremo, en el punto exacto en que ha perdido su inocencia y a cambio ha ganado el placer adictivo de escribir), hay que unirse a él y mirar hacia el futuro. Después de una escritura que se produce en el presente casi inmediato de las entradas de un diario, el libro concluye su primera mitad dejando al personaje en vilo, mirando hacia un después en el que ya ha dejado de confiar, aunque lo siga aguardando con una esperanza mucho menos ingenua. Su futuro es el ser adulto en el mundo que habitan los personajes de los cuentos de la segunda mitad de *El principio del placer*. El espacio entre la novela corta y los cuentos es la elipsis necesaria, la pausa que requiere el pasado para modificarse.

Ahora bien, antes de entrar a las miradas retrospectivas de los personajes de los cuentos, pero ya trazado el dibujo del libro como totalidad, quisiera regresar y leer la novela corta *El principio del placer* en detalle.

II: PRIMEROS ACTOS TEXTUALES

Me interesa, ya que he analizado la composición del libro y mostrado cómo resulta congruente con otros aspectos de la obra de Pacheco, regresar y leer de manera más detallada, los fragmentos que tratan de la memoria y de la elaboración del texto en sí.¹²

Como observó Alfredo Bryce Echenique, la novela es una mezcla de dos géneros, o más bien, herramientas tradicionales en la construcción de novelas, técnicas: las narraciones en forma de diario y en forma de intercambio epistolar. El hecho de que las acciones se cuenten con bases escritas permite una constante reflexión sobre los actos de textualización del pensamiento, de la narración de acciones y deseos.

El primer momento importante es cuando, al comenzar a escribir, Jorge declara: “Ahora ya estoy grande y me río de todo eso” (13). Se refiere a sus sueños de niño, que en dos de tres casos se han realizado de manera decepcionante –volar, ver películas en casa-- y que en el tercero --ser invisible-- es una clave para entender la acción de la novela. Si Jorge hubiera podido ser invisible, quizá hubiese logrado ver precisamente lo que se niega a reconocer en todas estas páginas. “La fórmula de la invisibilidad” no se ha inventado en el sentido que Jorge la piensa, pero justamente a lo largo de estas páginas el protagonista enfrentará otras formulaciones de lo que no se ve.

La segunda cita, en esa misma entrada, ya es de naturaleza metanarrativa: “¿a quién me estoy dirigiendo?”, se pregunta Jorge, “Se supone que nadie va a leer este

diario” (13), y aunque en una lectura superficial parece uno de los lugares comunes del inicio de cualquier diario adolescente, cuando uno le presta atención, la frase hecha se desdobra y ofrece una mayor riqueza.

Vale la pena mencionar que éste es uno de los procedimientos que Pacheco practica con pericia singular. Basta recordar que la araña, en el poema, se lleva las cosas en las patas. La importancia de retomar y modificar la frase hecha es que el lugar común pertenece a las regiones aparentemente mejor domadas de la lengua, es la parte más frecuentada del mapa, donde todos parecen coincidir en cuanto a un significado; así, el hecho de revocar este significado llano indica que el texto produce un cambio hondo en las concepciones habituales de la lengua. Hacia allá apunta esta cita.

Hay dos fragmentos más en esta primera entrada que vale la pena añadir: “El profesor Castañeda nos recomendó escribir diarios. Según él enseñan a pensar. Al redactarlos ordenamos las cosas. Con el tiempo se vuelve interesante ver cómo era uno, qué hacía, qué opinaba, cuánto ha cambiado” (13, 14). Esta opinión autorizada se vuelve infinitamente más interesante cuando se le agrega lo que Jorge comenta más adelante como experiencia personal: “Escribir tiene su encanto: me asombra ver cómo las letras al unirse forman palabras y salen cosas que no pensábamos decir” (14). Esto muestra un rasgo esencial de la escritura: mientras que por un lado el acto textual ordena, jerarquiza, explica; por el otro revela lo rebelde, muestra lo que no debiera verse, descoloca la mirada y la vuelve anamórfica. La escritura genera los mapas pero al mismo tiempo los rasga. Debajo de los firmes trazos de las fronteras, indica las maneras de violarlas, la posibilidad de actividades topológicas. Finalmente,

Jorge agrega: “Además lo que no se escribe se olvida” (14), que funciona también en ambos sentidos porque lo escrito también se olvida/recuerda de otro modo. También lo que se olvida se recuerda, la escritura es el camino ejemplar de este procedimiento mnemónico.

El último acto de ese día es esconder el cuaderno: colocarlo en la obscuridad de la tela de araña, fuera de las miradas de los demás, preservando la intimidad de quien lleva el diario; pero, al mismo tiempo, permitiendo que los cambios posibles en el pasado empiecen a actuar de inmediato, de hecho invitándolos. Hay que recordar que “la represión es una archivación[...] es decir, archivar *de otro modo*, reprimir el archivo archivando la represión” (Derrida 72). Gracias a lo que Derrida llama el mal de archivo, la escritura del diario puede actuar:

Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción. (27)

El olvido existe como posibilidad, en la lectura freudiana que propone Derrida, pero hay que subrayar que implica una violencia, una violencia de sí para sí, como se ve más adelante, sobre todo, cuando se completa la economía que une las mitades del libro.

Las siguientes entradas narran la mudanza a Veracruz, la aparición de los personajes principales Durán y Ana Luisa, el principio del enamoramiento de Jorge. Más adelante, Ana Luisa se concreta como parte del discurso de los demás: “Ése

anduvo con la que te gusta”(16). Como suele suceder, el objeto del deseo desaparece, se aleja: “Doy vueltas por su casa y siempre está cerrada y a oscuras” (17).

Finalmente, en cuanto a los elementos que preparan el desarrollo de la trama, se pacta una complicidad entre Jorge, Durán y su novia Candelaria.

La entrada número 12 dice: “No he escrito porque no pasa nada importante. Ana Luisa no vuelve todavía. ¿Cómo puedo haberme enamorado de ella si no la conozco?” (17). Los dos comentarios están estrechamente relacionados: todo sucede en el terreno de lo que Jorge no puede escribir. La ausencia, lo que sucede más allá de las letras, lo que no ve, no conoce, no sabe decir es lo que está cambiando su vida. Sin embargo sabe preguntarse. Intuye que algo ha sucedido y que rebasa sus capacidades de análisis. El objeto a, la causa del deseo, es un secreto, es lo que nos hace renarrar porque no comprendemos.

Lo que le está sucediendo, la manera en que el *punctum* desde donde observa el mundo está determinado por su amor naciente, se puede observar sutilmente retratado en la entrada siguiente. De regreso de la escuela Jorge ve un muerto. Es un crimen pasional. No acaba de explicárselo: “Me extraña que alguien pueda asesinar por una mujer tan vieja y tan fea como la tamalera. Yo creía que sólo la gente joven se enamoraba” (17); aunque descubre el amor y sus efectos en el mundo, aunque de alguna manera se ha topado con un indicio de lo que puede pasarle y en alguna medida le pasará, está ciego. El amor es sólo su amor.

Cuando Ana Luisa regresa, Jorge intenta aproximársele. El único método que se le ocurre es escribiendo la primera carta de la novela. Le declara su amor y la cita para poder verse a solas. “Más bien creo que me mandará al demonio” (19) es una de

las diversas formas en que se presenta la acción de reprimir, de alejar lo escrito, las palabras de quien escribe. Por otra parte, apunta sutilmente al infierno a donde lo llevará el sí de Ana Luisa.

Cuando se encuentran gracias a la carta --entrada 21-- sucede lo que cabe esperar: se abrazan y se besan. Después, los encuentros de los novios empiezan a ser cotidianos y en el fragmento 22 Jorge constata: “No he escrito por miedo de que alguien pueda leerlo. Pero si dejo de escribir no quedará nada de todo esto” (21). La tensión entre la necesidad de preservar los momentos de felicidad para que sobrevivan y el peligro que implica el texto que los conservará crea su propia especie de fantasma: el fantasma de las hermanas o la madre o el padre enterándose de una vida que ya no pertenece a la esfera de lo que la familia en pleno puede discutir. La escritura coincide con el momento en que surge un yo independiente de la esfera familiar; un yo que debe, como la araña, ocultar sus letras en la obscuridad, en “lo más hondo del ropero”. En este momento Jorge ha comenzado a tener una vida que no aparece en los mapas de lo familiar, que ocupa lugares y horas distintas: va al malecón por las noches. Más adelante comenzará a explorar rincones del puerto con Durán y Candelaria. El amor y la escritura de lo que sucede en el amor como secreto están ligados al régimen visual que espía por el rabillo del ojo, temiendo la mirada ajena.

Por supuesto, la historia de amor no puede seguir siendo edénica: Jorge empeora en la escuela y, cuando Ana Luisa se va de nuevo a Jalapa --entrada 23--, sufre hondamente la ausencia. El alejamiento lleva a la escritura. Jorge recibe una carta de Ana Luisa --entrada 26-- que copia íntegra. Esta entrada contiene un

comentario metatextual interesante: Ana Luisa justifica su tardanza al escribir diciendo que “han (sic) habido muchos problemas y no me dejan un minuto sola” (22, 23). La escritura de Jorge se ha interrumpido por los mismos motivos. Es necesario estar solo para escribir. En el mismo sentido que en la segunda mitad del libro la soledad parece ser un prerrequisito para ver fantasmas. No queremos que los demás vean nuestras cartas, desde luego evitamos que las lean, por eso las cartas van por caminos extraños: a casa de Candelaria las de Ana Luisa, a un apartado postal con otro nombre --Luisa Berrocal-- las de Jorge.

A su vez, la respuesta de la carta lleva a Jorge a un proceso de tentativas textuales. De versiones diferentes de la misma carta. Es interesante ver cómo Jorge pasa de dudar de su prosa, de su voz escrita, en los primeros párrafos a dudar de Ana Luisa más adelante. No puede evitar interrogarla sobre los aspectos de su vida que no le permite conocer, que no le explica. La tensión escópica que vive Jorge se agudiza: quiere ver más, aparentemente quiere saberlo todo sobre Ana Luisa. Su agonía resulta de que, en realidad, no quiere saberlo todo, no quiere verlo todo. Lo que verdaderamente desea es que Ana Luisa se conforme a una idea que él tiene de ella. Jorge desea que el secreto de Ana Luisa se conforme a su carencia. Ésa es la lógica del deseo. Sin embargo, no es el caso, nunca es el caso. Ésa será su lección.

El siguiente fragmento es reflexivo y muy breve, aunque a la luz de la arquitectura del libro resulta revelador: “De aquí a un año ¿en dónde estaré? ¿Qué habrá pasado? ¿Y dentro de diez?” (24); pero no es sólo en el contexto del libro como un todo que las preguntas sobre el futuro resultan relevantes. Al cambiar su visión del mundo, Jorge intuye que ha cambiado su futuro, que la dirección obvia de su vida ha

sufrido una desviación. El futuro en tanto lugar modificado debe ser leído a la luz de los acontecimientos textuales, que están privilegiando una historia, un pasado por venir.

La manifestación de la fuerza con la que se encuentran las versiones se explicita en el fragmento 28, donde Jorge se pelea con Óscar quien “dijo que me habían visto en el malecón en plan de noviecito con Ana Luisa y estaba haciendo el ridículo porque ella se acuesta con todo el mundo. No lo creo ni voy a permitir que nadie lo diga” (25). La relación entre el ver y el decir es clara. “No lo creo” puede querer decir “no quiero ver” y el hecho de que la pelea no sea sólo verbal, que implique una violencia física y sangre, muestra el extremo del deseo de Jorge de silenciar otras versiones de Ana Luisa, el deseo de sacarlas del archivo.

La consecuencia de su pelea es que: “En la escuela nadie se me acerca. Después de lo que pasó con Óscar tienen miedo de hablarme o me están aplicando la ley del hielo” (25). El silencio/silenciamiento es la reacción normal cuando alguien trata de imponer una versión del mundo que los demás consideran excéntrica: Jorge se queda aislado. Se puede ver cómo sucede lo mismo en los cuentos de la segunda mitad del libro. Se trata de la soledad que prepara la visión. Hay que subrayar cómo esta soledad --los demás no le hablan-- es producto de una economía que une la visión y la palabra.

El fragmento 30 es crucial: Jorge le confía sus inquietudes a Durán y a Candelaria, quienes son sus cómplices. Han visto los fragmentos de vida que Jorge no desea compartir con su familia ni con sus compañeros de escuela. Esto lleva a una revelación: Candelaria le explica por qué viaja Ana Luisa a Jalapa. Su familia intenta

casarla con un muchacho con el que ha tenido relaciones sexuales: “No pueden hacer nada por la ley o por la fuerza: él es sobrino de un exgobernador” (26). Se trata de otro de los temas importantes que atraviesan el libro entero: la relación entre impotencia personal y poder político, entre poder político y amor. La imposibilidad de ser completamente libre en un mapa. Si bien existen libertades, también hay limitaciones, surcos.

La carta desesperada que escribe Jorge y que constituye la entrada 31 intenta invocar la voz de Ana Luisa, desespera ante su silencio: Jorge desea que ella hable para poder defenderse de las acusaciones de quienes él pensaba eran sus aliados. Ante la soledad extrema, le queda su amada. En la carta resulta interesante la cantidad de referencias al tiempo en apenas un párrafo: “me *urge* verte y hablar contigo”, “Te suplico que regreses lo *más pronto posible*”, “Te ruego hacerlo *ahora mismo*. No lo dejes para *después*” (26). Esto revela cómo las operaciones verbales, las revelaciones de los últimos días ponen en juego el pasado --de Ana Luisa-- desde el presente, volviendo urgente una intervención en el mismo presente para reestablecer la versión que Jorge prefiere pero que cada vez se vuelve más frágil.

El siguiente momento importante se narra en la entrada 35. Jorge, Ana Luisa, Durán y Candelaria se meten al coche y se alejan de la ciudad:

--Ana Luisa, quiero hacerte varias preguntas.

--No tengo ganas de hablar. Además ¿no que ya te andaba por quedarte a solas conmigo? Bueno, aquí me tienes, aprovecha, no perdamos el tiempo.

--Sí pero yo quisiera saber...

--Ay, hombre, seguramente ya te llegaron con chismes. No hagas caso.

¿O qué: no me quieres, no me tienes confianza? (30)

La conversación se disuelve en pasión, en la urgencia del contacto sexual que no llega a consumarse porque lo interrumpe la llegada de alumnas de una escuela de monjas. Pero en esta conversación el silencio es clave. Jorge obtiene una mínima seguridad, pero desde luego no la explicación completa que anhela. El pasado no se arregla pero su presente explota en el gozo del placer sexual, a pesar de no consumarse y de postergarse una vez más.

La madre se entera del noviazgo y siguen las distracciones. El centro del asunto, lo que convierte a esta Bildungsroman en un texto detectivesco, se resume en la entrada 39: “¿Por qué será que Ana Luisa siempre me pregunta y en cambio se niega a contarme de ella y de su familia?” (32). Aunque los demás lo hostiguen y la diferencia educativa lo agobie, Jorge se dice: “Amo a Ana Luisa y lo demás no importa” (33). Obviamente es un lugar común, pero su elección es impecable: se trata de intentar una vez más el ocultamiento de lo que nos amenaza, esconderlo para postergar el enfrentamiento. El otro método de defensa ante los ataques de los demás es mostrar, admitir: “Bueno, ya confesé, ya nada tengo que ocultar” (34). Es un cambio de estrategia pero no lo suficientemente poderoso, porque aunque Jorge ha dejado de ocultar respecto a los demás, todavía hay mucho que él mismo se oculta, que no quiere ver: un fantasma lo aguarda.

Llega un anónimo a su casa. Aunque está dirigido a su padre, Jorge lo abre y, naturalmente, lo lee. El anónimo es la encarnación de la amenaza del exterior, de la calle. La carta está formada con “letras de *El Dictamen*” (37), el periódico local. Se

trata de la amenaza de la letra en sí; la “sociedad veracruzana” (37) es solamente una de las encarnaciones superyoicas del aparato de vigilancia que castiga a quienes no se censuran, a quienes intentan usos del espacio diferentes a los sancionados por las costumbres y la ley. Hay voces de este tipo en el texto de Elena Poniatowska en el 68 y de Monsiváis en el 85, es la voz de la mayoría de los adultos en *De perfil*; es la resistencia cartográfica, el mapa que se resiste a cambiar las cosas de lugar.

La reacción de Jorge es excesiva: quema el anónimo y lo entierra en el jardín. Es uno más de los actos represivos de su voluntad de no ver. Lo que me interesa es cómo, precisamente al ser exagerada, la reacción muestra un proceso que está invadiendo todos los ámbitos de la vida del personaje; la amenaza social y el aislamiento de los que ya casi ni Ana Luis puede protegerlo. Jorge está solo frente a lo vago, a lo oscuro que sigue apareciéndosele.

En la entrada 48, Candelaria se le insinúa a Jorge y le revela que Durán dice de él y de su familia: “que eres un niño consentido y más bien tontito; de lo feas y resbalosas que son tus hermanas; de que tu papá no es un militar sino un tirano y un ladrón que hace negocio hasta con los frijoles de la tropa y un viejo verde que todo se lo gasta en muchachitas” (39). No es extraño que la siguiente entrada del diario sea una carta a Ana Luisa, a quien intenta utilizar de nuevo como su refugio. Esta carta coincide, además, con la llegada de una de Ana Luisa.

Inmediatamente después hay otro asedio a la privacidad del protagonista: “ya le llegaron con el chisme a mi padre” (40); el regaño que sigue tiene un punto sumamente interesante: “Supone que gran parte de la culpa la tiene mi afición excesiva por los libros” (40). Una vez más aparece la letra como peligro, no la letra

como versión desagradable de la realidad presente, como en el anónimo; sino la letra como consejero que puebla de fantasmas la mente juvenil, la letra como contaminación, como herramienta que produce grietas, líneas de fuga en el mapa, la letra como precoz activador de energías sexuales.

La novela se precipita rápidamente en la dirección que señalan estas visiones. Desde una azotea Jorge ve a Ana Luisa y a su madre bajarse de un Packard último modelo que además le parece conocido. Un hombre las despide (entrada 52), Ana Luisa le manda una carta: “Resulta Jorge que ya no vamos a seguirnos viendo como hasta ahora, se que me entenderas y no me pedirás explicaciones pues tan poco podría darte las” (42 así en el original). La reacción de Jorge también es importante: “Es terrible, es horrible. No sé, no sé. No entiendo nada” (42). Se trata de una desolación interior tan intensa que borra cualquier posibilidad de comprensión. Mientras Ana Luisa estaba con él, Jorge parecía capaz de seguir luchando, pero en cuanto el amor desaparece, el desierto aparece. Es un desierto que requiere una nueva construcción topológica. Aunque se han liberado los significantes hay que reterritorializarlos.

En la entrada 54 Jorge le cuenta a su madre “la versión rosa de la historia”, conforme la madre trata de consolarlo: ya se enamorará de una muchacha de su clase “y que no tenga mala fama como Ana Luisa”. Desde el punto de vista de una reterritorialización, se trata de regresar el mapa del mundo a su estado de inocencia primitiva, al lugar común: “la adolescencia es la etapa más feliz de la vida” (43).

El sueño del fragmento 56 resume la situación y resuena acertadamente con el título del libro: contra el principio de realidad, Jorge sortea a toda su familia, pero en el proceso pierde tiempo precioso y falla a su última cita posible con Ana Luisa.

Comparada con la realidad que le espera, hasta se podría llamar a esto una pesadilla optimista. La leyenda añorada se conservaría.

La ausencia produce más escritura. “Le hice unos versos”, dice la entrada 58, pero “tan malos que preferí romperlos” (45). Poco después lleva a un inicio de resignación que pasa de un olvido inicial y sutil, al intento de una explicación racional y al refuerzo afectivo de un núcleo social que acepta de nuevo a Jorge; es el premio por su inminente normalización. En este contexto, cuando parece que ha vuelto a ser el mismo de antes, en la entrada 60, llegan como emisarias:

las cosas que habíamos dejado en México, entre ellas el baúl en que mi madre guarda las fotos. En vez de estudiar o de leer me pasé horas contemplándolas. Me cuesta trabajo reconocerme en el niño que aparece en los retratos de hace mucho tiempo. Un día seré tan viejo como mis padres y entonces todo esto que he vivido, toda la historia de Ana Luisa, parecerá increíble y más triste que ahora. (45)

El hecho de que no se reconozca en el niño que fue reafirma que el cambio de Jorge es definitivo. La parte sorprendente del párrafo, su vuelta de tuerca, consiste en que la historia que Jorge mira retrospectivamente desde un futuro que aún no existe. Un futuro que es la proyección de su momento actual respecto al pasado. El muchacho intuye que la historia le parecerá más triste, que contra el decir popular el tiempo no curará la herida sino que la ahondará. Este saber del niño, escondido en una de las páginas de su diario, lo señala como alguien capaz de tenderle la mano a los adultos de la segunda mitad del libro. En este sentido hay que leer la pregunta al final de la novela “cómo estará el resto” (55) de mi vida. Además, como se verá más abajo la

operación de modificar el pasado es sumamente importante: pocas páginas más adelante, lo que cree que será más triste, será probablemente motivo de risa.

La oración que abre la entrada 63: “¿He dicho que me encanta Yolanda?” (46) parece ser el último paso en las fases de reajuste en la vida de Jorge. Las señales de que este reajuste no ha sido de ninguna manera un regreso a su estado de ingenuidad previo al enamoramiento, aunque esto pueda pasar inadvertido. El final del capítulo actúa también en este sentido: “estoy casi seguro de que Adelina mandó el anónimo” (47). El hecho de producir una hipótesis convincente respecto al origen de la carta amenazante, ayuda a reducir su amenaza porque fija la amenaza en una persona, lo cual la vuelve mucho menos temible que cuando proviene de la sociedad entera.

La penúltima y la última entradas del diario son el cierre impecable de la historia. En la 66 se narra cómo casi matan a Jorge en las luchas y cómo lo salva Durán, pistola en mano. Durán lo regaña: “primero está uno y nunca hay que tomar partido por nadie” (52). Es una advertencia sobre el peligro recién librado pero también acerca de lo que significa ser un adulto como Jorge nunca lo será.

Escribo por última vez en este cuaderno. No tiene objeto conservar puros desastres. Pero lo guardaré para leerlo dentro de muchos años. Tal vez entonces

pueda reírme de todo lo que ha pasado. Lo de hoy me pareció increíble y me dolió mucho. Siento como una especie de anestesia y veo las cosas como si estuvieran detrás de un vidrio. (52)

Se trata del inicio de la entrada 67, la que cierra el diario de Jorge y con ello la noveleta. Hay varios puntos a señalar: el primero es que Jorge ha oscilado desde su

pesimismo anterior. Ahora piensa que lo contenido en el diario no ahondará su dolor sino que lo curará de alguna manera. El segundo es la capacidad para saber que su ejercicio narrativo ha encontrado su final. Potencialmente los diarios no tienen más final que el de la vida misma. Sin embargo, Jorge sabe que éste es un cierre en cuanto comienza a escribir lo que ha sucedido ese día; parece anunciar el final del proyecto de escritura, de una etapa de su vida. Explica su proyecto de guardarlo, de hacerlo un olvido en tanto memoria futura, depósito de pesadillas. Después, narra por qué se ha producido un cambio permanente en su mirada.

El hecho de ver las cosas como detrás de un vidrio inquieta el recuerdo de ese otro muchacho que va a la feria en “El viento distante”: el niño ve a la niña convertida en tortuga, y se le revela, *a través de un vidrio*, el verdadero horror. La metamorfosis que suponen todos un mero truco de feria es real.

La decepción final, este horror supremo, consiste en encontrar a Durán y Ana Luisa de novios. Esta revelación es, a su vez, fruto del descubrimiento de que “también la lucha libre es mentira” (53). Jorge trata de huir de los luchadores que se emborrachan juntos y se topa con una visión aun más grave. La descripción de lo sentido al ver lo indeciblemente cruel: “Era demasiado y a la vez era cierto” (54) parece aproximarse al enfrentamiento con lo Real lacaniano: aquello que resulta tan aterrador que no se puede simbolizar. Lo excesivo y a la vez cierto, lo que ni siquiera se atrevía a representarse en su pesadilla está aquí, al modificarse su mirada, se produce una revelación anamórfica y esta epifanía lo obliga a modificar la propia historia. “Nadie tiene la culpa de que yo ignorara que todo es una farsa y un teatrillo” (54), como todos los sistemas, como todos los mapas, como todas las historias

definitivas sobre la realidad ésta se quiebra, Jorge se ve en la obligación de renarrar, de renarrarse. El secreto de Ana Luisa finalmente se revela y desde luego no era el tesoro que colmaría la carencia fundamental que ha llevado a Jorge al enamoramiento.

III: LOS CUENTOS, LOS FANTASMAS

Si pregunto qué tienen en común los personajes de los cuentos que componen la segunda mitad de *El principio del placer*, y por lo tanto estos cuentos en sí mismos, la respuesta obvia es la visión de lo extraordinario, y podemos agregar que se trata precisamente de que la visión está hondamente relacionada con la memoria, con lo fantasmal.

El fantasma --la visión-- aparece en el momento cuando se (re)descubren las honduras de la letra postergada, alejada. De hecho, *es* este momento. Lo que regresa es lo reprimido. Se logra ver el fantasma cuando pica la arañita de la (des)memoria; gracias a ello se logra acceder a una visión anamórfica. Los personajes adultos de estos cuentos han comenzado a saber con enorme intensidad lo que Jorge, el protagonista de “El principio del placer”, sólo intuye y lo que el lector del poema “La araña del Holiday House Motel” comparte.

Intento caracterizar la manera como se presenta ese saber. Primero que nada es una experiencia sensorial, predominantemente visual, aunque con frecuencia acompañado de información dirigida a otros órganos. Los personajes ven, están viendo, han visto algo que resulta imperceptible para el resto de las personas: el fantasma. Sus miradas han alcanzado el sesgo necesario para alcanzar a ver las

labores de la araña minúscula, capaz de hacer lo imposible: destejer y retejer el texto de la realidad racional, explicable y sólida.

Se puede recorrer los cuentos y sus personajes en busca de esos momentos en que aparece el recuerdo, en que los diarios de infancia y juventud explotan de manera inevitable:

En “La zarpa”, Zenobia, la amiga fea, solterona, pobre se niega a ver a la amiga con la que ha crecido, a Rosalba que, generosa, siempre ha sido amable con ella, ha tratado de mantener la comunicación e invitarla repetidamente a compartir algo de los lujos acumulados en diversos matrimonios, siempre ventajosos. Zenobia no quiere verla hasta que un día la encuentra envejecida, seguramente irreconocible para el mundo, pero ella no duda, la abraza y la quiere como no ha podido quererla en todos los años pasados. A ella no la asusta este fósil terrible de la que fuera una belleza. Por el contrario, ve algo en su amiga que escapa a todas las miradas. Lo que ve, lo que siempre ha visto con terror y fascinación, ansiándolo más que esperándolo, es lo que toda belleza guarda como germen: el abismo tras la máscara de la apariencia física. “Ahora Rosalba y yo somos iguales. Ahora la vejez nos ha hecho iguales” (64). El presente inventa su pasado, convirtiéndolo, de alguna manera, en el *objet petit a*. El hecho de que la decadencia de las mujeres se refleje también en la ciudad no es inocente ni mucho menos: el tiempo acaba con todas las bellezas, y desde las ruinas perfecciona la belleza pasada.

En “La zarpa”, reaparecen elementos importantes de la noveleta. Zenobia es el futuro o uno de los virtuales futuros de Adelina, la niña fea y gorda de “El principio del placer” y de “La reina”. Más importante aún es que en un pasaje de “La zarpa”

aparece una burla publicada en el periódico escolar donde se contrasta a Zenobia y a Rosalía. La burla es anónima y este hecho es importante: se trata de la opinión del mundo, de la aparición de la letra en estado puro y por lo tanto de la amenaza atroz del afuera colándose en la intimidad más honda, la enunciación de lo que no se desea pronunciar.

Son las historias de guerra las que dominan lo reprimido en “La fiesta brava”. Los momentos de violencia están unidos del mismo modo que las tres partes principales del cuento: el anuncio de periódico, el texto del cuento que Andrés ofrece a la revista, y la narración que explica la génesis de este cuento y lo une al anuncio de periódico. En el anuncio se ofrece una recompensa a quien dé noticias del paradero de Andrés. Andrés, escritor en su juventud pero cada vez más alejado de la creación, recibe una llamada de Arbeláez, su maestro y alguna vez novio de la que ahora es su esposa, Hilda. Arbeláez le pide un cuento para una nueva revista en la que trabaja. En una sola noche, Andrés escribe “La fiesta brava” el relato de un excombatiente del ejército de los Estados Unidos que en su visita a México se fascina con la Coatlicue y regresa con insistencia al Museo de Antropología e Historia, donde alguien lo invita a lo que parece ser una ciudad mexicana subterránea donde es sacrificado. La revista rechaza el texto de Andrés, quien, a su regreso a casa, ve a un hombre que podría ser el protagonista de su cuento, dirigiéndose al convoy del metro que lo lleva hacia la muerte. Andrés intenta advertirle pero no lo logra. Al salir del metro, lo capturan a él, lo que cierra el texto de manera circular.

Los tres tipos de violencia reprimidos y despertados en vivencias fantasmales son producto de potencias imperiales: la mexicana, la española, la estadounidense, que

forman las diferentes capas de una realidad de envidias y miserias que no contradicen, en el nivel de lo personal, lo que sucede en la esfera pública. No es casualidad que, como observa Cristina Mondragón (369), la fecha de desaparición de Andrés sea la del aniversario de la caída de Tenochtitlan.

A nivel personal, la violencia que sufre Andrés puede explicarse como producto de una venganza de Arbeláez, su antiguo maestro a quien despojó de su novia. Pero incluso este nivel está fuertemente unido a la Historia pues Arbeláez se entera de los amores de Hilda y Andrés (que comienzan debido a que él ha viajado a Cuba tras el triunfo la Revolución) “el 28 de marzo, [cuando] las fuerzas armadas rompieron la huelga ferroviaria y detuvieron a su líder Demetrio Vallejo” (83).

Como en “El principio del placer” reaparecen los rasgos de reflexión sobre el texto --Arbeláez critica acremente el cuento de Ricardo, Ricardo critica su propia traducción-- ya que se trata precisamente de un cuento de escritores; de escritores que creen que pueden dejar de escribir, abandonar la letra de manera impune. El abandono de la escritura es también abandono del pasado y esto, argumenta Emily Hind, causa el desbalance, la rasgadura por la que penetra lo fantástico en ciertos cuentos de esta colección: “*such paradoxical, innocent culpability appears consistent with the narrator’s reluctance to analyze historical events*” (385). Estoy de acuerdo en cuanto a la unión causal, aunque creo que el matiz debe variarse, si bien Ricardo “pospuso el volver a escribir para una época en que todos sus problemas se hubieran resuelto” (85), y no recordaba la historia de Arbeláez, no creo que se trate de algo de lo que se le pueda culpar: es un riesgo que decide correr, que todos corremos, al

pactar con el olvido. Su regreso puede producirse en cualquier momento para turbar nuestras tranquilidades.

En “Langerhaus” encuentro un eco de “La zarpa”. También se trata de la reaparición de un ser envidiablemente perfecto y, debido a su perfección, profundamente odiado. La reaparición es pardójica porque se debe a su muerte: un grupo de amigos reunido, comenta diversas cosas. El protagonista habla de la muerte de Langerhaus y el resto del grupo no parece recordar de quién está hablando. Mientras más investiga, más probable parece que Langerhaus sea un invento suyo. Al final del cuento, el personaje llega a casa y oye la música de un clavecín, el instrumento que tocaba Langerhaus de niño.

Hay que recordar que en “La zarpa” la historia de Rosalba se cuenta en el confesionario, y Zenobia insiste que se trata de la primera vez que la cuenta. Esto es, la narración sólo puede producirse *después* de que Rosalba desaparece en tanto dechado de perfecciones. En este caso, y esto profundiza la simetría, es la muerte de Langerhaus lo que lleva al narrador y protagonista del cuento a comenzar a hablar de él con sus amigos. El resto de la generación escolar ignora de quién habla. Este rasgo sería sólo una parte habitual de un cuento de esta índole: el protagonista de un cuento de fantasmas debe aislarse cada vez más conforme sus visiones lo apartan de la experiencia compartida del mundo. Pero hay un punto en especial que le da una nueva dimensión a esta exigencia del modelo general. En una parte del cuento se explica que el éxito del amigo que ha llegado a ser subsecretario se debe a que la generación “escala posiciones sobre los muertos del 2 de octubre en Tlatelolco” (105). En otra se insiste que el regreso de Langerhaus se produjo precisamente en

1968, cuando ellos ya no eran estudiantes. Esto abre la posibilidad de la lectura más inquietante del cuento: que el muchacho más dotado para el arte, el prodigio, el que se vengaba tocando hermosamente música, el que tenía el pelo largo y que luego de dejar de tocar se puso a hacer dinero de manera anodina encarna la verdadera historia del 68, la que los otros no quieren recordar, la enterrada.

Para “Tenga para que se entretenga” caben también explicaciones más allá del rango de lo fantástico. Siempre y cuando se lean con la mirada apropiada, los cuentos de *El principio del placer* revelan un agudo poder de comentario político. Aquí, la mujer sumamente miope que pierde a su hijo en Chapultepec, a quien un hombre vestido a la moda del Segundo Imperio invita a conocer “el reino de los muertos”, es quizás amante de Maximino Ávila Camacho. No podemos saber mucho porque ignoramos a quién se dirige el narrador-detective que investigó el caso. Su versión está sesgada, él también es bastante miope y probablemente oculta cosas incluso un cuarto de siglo después. Por otra parte, las superposiciones Imperio Maximiliano-Maximato son sumamente inquietantes, anti progresistas, haciendo del presente no sólo el escenario de una reaparición de fragmentos del pasado, sino una reaparición del pasado en una escala mucho mayor.

De este cuento, me interesa el bestiario: la araña del Holiday House Motel ha tornado caracol pero su labor es la misma. Se trata de un animal que encarna la capacidad de llegar a otros reinos inaccesibles para la policía como mirada oficial-normal(izadora):

A las dos en punto de la tarde se sienta en el tronco vencido del mismo árbol, con la esperanza de que algún día la tierra se abrirá para devolverle a su hijo o

para llevarla, como los caracoles, al reino de los muertos. Pase usted por allí y la encontrará con el mismo vestido que llevaba el 9 de agosto de 1943:

sentada en el tronco, inmóvil, esperando, esperando. (128)

Se trata del final de cuento. El gesto repetido es una mirada que se cruza con la de Jorge, quien mira hacia un futuro desolador. Alguien que no ve bien intenta ver, espera. Quizá su espera sea inútil porque no habría sorpresa en el regreso del pasado que no ha olvidado.

Finalmente el cuento “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” resulta extraordinario como cierre del libro porque es el único de la colección (y uno de los pocos en cualquier literatura) narrado por los fantasmas, hecho que lo hace resonar con *Pedro Páramo*.

El deseo del protagonista es no llegar jamás a puerto, permanecer para siempre en una jornada de mar, porque ha conocido a una joven hermosa. En el viaje, puede ocultar que es casado y tiene hijos. La formulación de su de deseo lleva a lo extraordinario. Él es el adulto enamorado que no logra imaginarse Jorge en “El principio del placer”, al que plagarían las presiones sociales, igual que a Jorge en su juventud. Sólo que mientras que el castigo de Jorge es la reincorporación forzada al mapa “realista” de su esfera familiar y social, el del adulto es devenir su doble fantasmático.

Hay ocasiones en los cuentos de *El principio del placer* que aparecen --como los tiliches de Eduvigis Dyada en *Pedro Páramo* o los escombros interminables de la ciudad en la crónica sobre el terremoto de 1985 de Carlos Monsiváis-- representaciones del pasado cambiante, de la grieta en la cartografía por la que la

actuación topológica de los individuos pueden modificar radicalmente lo simbólico. En “Cuando salí...” es el mar en calma por donde (no) avanza el barco lo que muestra la modificación del paso del tiempo. Así, mientras que el adolescente en la primera narración del libro está a la orilla del futuro en Veracruz, la mirada de este hombre que ahora tiene más de cien años sin haberlos vivido, se dirige desde el mar al mismo puerto de Veracruz y se pregunta cómo será lo que está allá.

IV: MIRADAS QUE SE ENCUENTRAN EN UN LUGAR QUE NO EXISTE

Si pensamos el libro *El principio del placer* desde su resumen abstracto, *todos* sus textos se agrupan de manera natural: se trata de narraciones donde un personaje aislado trata de imponer su versión de la historia --de un punto de la Historia afectado por su deseo-- a la sociedad que comparte una versión distinta de los hechos, en la que el objeto a de su deseo está no sólo excluido sino incluso prohibido. En otras palabras, se trata de un intento de intervención topológica en una cartografía hegemónica.

La pregunta central que se le debe plantear a *El principio del placer* no es aquella que intenta explicar su funcionamiento, sino aquella que la implica; esto es, la de su éxito y más allá de las ventas, la de su importancia. ¿Por qué nos importa tanto esta colección de textos cortos? La respuesta apunta a la nostalgia.

Parto de dos fuentes de manera simultánea. La primera es una nota que Walter Benjamin dejó en los gigantescos ficheros que nutrió con la intención de escribir un libro que se quedó en proyecto, el de los Pasajes:

Task of childhood: to bring the new world into symbolic space. The child in fact can do what the grownup absolutely cannot: recognize the new once again. [...] To each truly new configuration of nature--and, at bottom, technology is just such a new configuration--there correspond new "images". Every childhood discovers these new images in order to incorporate them into the image stock of humanity. (390)

Como muchas de las afirmaciones de Benjamin, se trata de una iluminación. Nos explica con enorme brevedad buena parte de la fascinación que genera una faceta de la labor narrativa de José Emilio Pacheco. De hecho, y esto es lo verdaderamente importante, no sólo nos enseña sobre el funcionamiento de "El principio del placer" sino nos da una clave para comprender, como unidad, el libro entero.

Pero antes de re-unir las mitades hay que realizar una segunda operación, una salida topológica del libro. En este caso, vale la pena referirse a las páginas en que Slavoj Žižek examina con suma agudeza el llamado género negro del cine estadounidense de los años cuarenta. El hecho de que se trate de ficciones detectivescas nos otorga un poderoso vector de acercamiento a *El principio de placer* ya que la investigación es una actividad central en todo el libro, ya sea de manera explícita, como en "Tenga para que se entretenga" o soterrada como en "El principio del placer", "Langerhaus" o incluso "La zarpa".

Žižek afirma que para poder disfrutar el *film noir* es preciso mirarlo desde una cierta distancia:

That is to say, what fascinates us is precisely a certain gaze, the gaze of the "other" the hypothetical, mythic spectator from the '40s who was supposedly

still able to identify immediately with the universe of film noir. What we really see [...] is this gaze of the other: we are fascinated by the gaze of the mythic “naive” spectator, the one who was “still able to take it seriously,” in other words, the one who “believes in it” for us, in place of us. (112)

Estas dos formulaciones, que ya muestran afinidades con sólo enunciarlas de manera consecutiva, se unen por completo cuando hacemos que ese otro, cuya mirada usurpamos en el acto de la nostalgia, comience a existir de manera explícita. Žižek sugiere que el mejor avatar del testigo vicario es, precisamente, el niño.

Es de esta manera que me parece que debemos leer el diálogo directo de las ficciones de José Emilio Pacheco con la Historia. Mientras que sus personajes ven, escriben, recuerdan de manera directa, los lectores sólo podemos hacerlo desde el modo de la nostalgia. Nostalgia no del mundo o de los hechos recordados, sino de la capacidad de ser testigos ingenuos, de ser los niños que incorporaron ciertas imágenes fundamentales al archivo que todos compartimos. O de ser adultos que recuerdan directamente sin una interpósita persona. La nostalgia es por ocupar el lugar de esos personajes que activan nuestra nostalgia y por lo tanto son dueños de la mirada que no pierde los pasos de la arañita.

4.- ELENA PONIATOWSKA: MÁRGENES DE LA MASACRE

Seguimos viviendo las profundas consecuencias la revolución simbólica que el movimiento estudiantil de 1968 inició y la masacre del 2 de octubre colocó indeleblemente en una posición central del imaginario de la nación. Estas consecuencias permanecen en nuestro hacer y en nuestras maneras de representar. Los cambios que inició el movimiento estudiantil siguen desarrollándose en algunos sentidos, y en otros han fructificado plenamente.

Sin duda hay un fruto en lo político, en forma de las primeras elecciones que le otorgan la presidencia a la oposición en 71 años, en el 2000. Pero aun más importante en cuanto a la liberación de diferentes maneras de ser en México, de espacios identitarios que hoy se muestran mucho más abiertos: poderosos movimientos lesbicogays y feministas, una fuerte conciencia ecológica y manifestaciones culturales sorprendentemente diversas sin olvidar el hondo escepticismo que rodea la historia oficial y las versiones de los medios masivos de comunicación. Aunque ninguno de estos espacios está exento de posibles revisiones reaccionarias y de que todos sufren de agudas limitaciones geográficas y de clase, sin duda nos encontramos a mundos de distancia de lo que resultaba concebible antes del verano y el otoño de 1968.

Benedict Anderson, y tras él muchos seguidores talentosos, nos ha mostrado la importancia de la historia y de las historias como cimientos de las comunidades que incluyen a aquellos que no estuvieron físicamente presentes durante un hecho histórico, pero comparten su textualización. El modo en que las estructuras de

sentimiento se convierten en modos articulados de entender al ser y a la nación; la manera en que la experiencia se incorpora a la subjetividad, y las subjetividades se tejen en proyectos colectivos y acciones están, todos, profundamente relacionados con las historias que comparte un grupo y particularmente con su elevación a la categoría de lo histórico. Es en este sentido que debe (re)leerse y entenderse *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska: como la piedra angular de la contrahistoriografía del movimiento estudiantil de 1968, como la historia que se eligió para desdecir la versión oficial, para recuperar lo que ésta pretendía silenciar, y por otra parte como la versión que se irguió como Historia y se convirtió en la narrativización prácticamente definitiva del 1968.

Me interesa entonces pensar el libro de Poniatowska centralmente como contrahistoriográfico. Asumiendo que resultó y resulta central como respuesta a las deleznales no-explicaciones de un evento traumático, la pregunta es cómo logra convertirse en un texto capaz de enfrentarse y vencer la versión minimizada, autojustificativa y “objetiva” que ofreció el estado y que en buena medida un redil de medios masivos de comunicación se encargaron de repetir oficiosamente.

La fábula paranoica de que la violencia se justificaba para acabar con acciones subversivas capaces de amenazar la olimpiada y con ella el proyecto nacional resultaba simplemente inaceptable desde el inicio. Sin embargo, no bastaba negarla. Había que confrontarla con otra construcción narrativa. La negación no hubiera logrado de manera efectiva la meta de reagrupar y de hecho ampliar una comunidad que los actos brutales habían intentado dispersar de manera definitiva.

Leer así el libro de Poniatowska subraya su enorme importancia política. Además hay que pensar las herramientas que utiliza para desestabilizar el monopolio estatal sobre el discurso histórico. Esto implica, desde luego, la posibilidad de controlar la “Revolución” en tanto significante (vacío) que garantiza el derecho y la razón en todas las decisiones que tienen que ver con el poder y, en consecuencia, en lo que se refiere al futuro de la nación. La Revolución era el *arche* y el *telos* del estado mexicano moderno, por lo menos hasta el régimen de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988).

Hay que recordar, con Mary Kay Vaughan, que el origen de los primeros intentos revisionistas de reescribir la Revolución se dan precisamente en esta época:

From the vantage point of intellectual youth in 1968, the Mexican Revolution seemed to have produced an all-powerful, single party state that promoted capitalist growth at the expense of social welfare. Their revisionist inquiry into Mexican revolutionary history questioned the popular and democratic nature of the revolution, casting the central state as the revolution principal actor and as an effective manipulator of the masses in the interest of a bourgeois project. (8)

Se puede leer *La muerte de Artemio Cruz* como un ejemplo en la ficción de este proceso de relectura y reescritura de la Revolución y sus consecuencias. En la novela, esta interpretación puede ser trazada hasta los libros iniciales de la narrativa de la Revolución, pero siempre en el campo de la ficción. La diferencia es que este tipo de renarración llega a la historiografía.

En este sentido, como Frazier y Cohen señalan agudamente, *La noche de Tlatelolco* comparte muchos puntos de vista con las narraciones producidas por los líderes (hombres) del movimiento sobre todo en forma de memorias, y con los numerosos libros publicados en el 20 y especialmente en el 30 aniversario del movimiento estudiantil, cuando el estado accedió a abrir sus archivos a los investigadores y con ello rompió el silencio que había durado una generación. Paradójicamente es quizá esta misma euforia de archivo, junto con la necesidad de aunar la victoria democrática del 2000 a una posible --aunque admitidamente parcial, a través del avatar del 85-- génesis sesentaiochista la que marginó (no por primera vez) otros aspectos sumamente importantes del texto.

Estos otros aspectos de los múltiples testimonios editados por Poniatowska -- su capacidad de transmitir el cambio personal, familiar, en la esfera más local, la de lo íntimo-- me parece (nacé, después de todo, en 1971, no pude votar en la infame elección presidencial de 1988) mucho más importante que la lucha abiertamente política por el lugar de enunciación de la Revolución, que puede ser explicado sencillamente como una tensión generacional --y de hecho exitosa-- por el poder institucional¹³. Se necesita pensar de nuevo que estas vetas de cambio personal, que estaban gestándose junto con o bajo de los cambios institucionales y políticos que las han eclipsado por años, han sido despreciadas. Se han tratado como restos sentimentales carentes de importancia, excrecencias llamativas pero indiferentes más allá de cierto sabor de época. Especialmente cuando se las encuentra en medio del libro más importante de una autora notable por su atención a las partes silenciadas de la sociedad. Y, en segundo lugar, darles la importancia que merecen

como los lugares donde se han producido renarraciones sumamente intensas de lo que la sociedad mexicana era.

I: CONTEXTO

Hay dos textos claves que nos ayudan entender este silencio como producto de lecturas poco sofisticadas, tanto respecto a los rasgos de la generación en sí como a aquéllos que conciernen la pluralidad del movimiento. El primero de estos textos es *The Germans* de Norbert Elias, donde presenta un sólido argumento sociológico donde aísla varias características claves para entender a la generación del 68 que verdaderamente la distingue de las de sus predecesores¹⁴. Primero que nada señala el sentimiento de una “*unbearably oppressive and unfree society*” (234) que parece difícil de comprender durante un periodo de bonanza. Sin embargo, su argumento de que fue precisamente: “*the improvement of the economic situation [which] contributed its part to the intensified desire for emancipation of young middle-class and above all student groups*” (235), resulta persuasivo. La mejora acelerada de la economía hacía que la independencia económica resultara más asequible pero, por otra parte, exponía a la juventud de manera temprana “*to the anonymous constraints of the state bureaucracy and, in certain respects, the job market*” (235), lo que, a su vez, “*facilitated identification with the oppressed groups throughout the world*” (236). No resulta difícil adivinar que el principal vehículo teórico de esta solidaridad eran textos marxistas, que servían también para satisfacer el “*hunger for meaning*” durante un periodo de “*increasing secularization*” (238).

Algunos conflictos generacionales surgen debido al hecho de que la movilidad social se percibía como frenada, paradójicamente porque era una época pacífica y próspera. La paradoja es aparente: esta misma tranquilidad implicaba que los miembros de las generaciones de mayor edad podían permanecer en los puestos de poder por más tiempo y no sentían presión de cambiar (cfr. 240). Si incluso en verdaderas democracias “*extra-party, extra-parliamentary forms of opposition often offer younger generations the only chance to express political and social objectives*” (248), esta necesidad se agudiza en un estado como México con un solo partido, donde las prácticas políticas habían ido tornando cada vez más conservadoras en los últimos 25 años de su gobierno.

Quizás una de las áreas más importantes donde esta tensión se manifestaba era en las diferencias en cuanto a la moralidad: para las generaciones mayores, la moralidad parece estar relacionada sobre todo a la esfera de lo privado y en particular a las prácticas sexuales, mientras que para las generaciones más jóvenes la moral tenía que abarcar la esfera de lo público y de lo político y dejar más libertad en lo privado (265) Mientras que el periodo preparativo para la edad adulta se alarga, también se vuelve más y más común que las generaciones jóvenes, en lugar de adoptar el “*pattern of behaviour and feeling [of older generations] began to set up their own pattern in opposition to it*” (270), al menos en parte como la universidad era “*a kind of island of young people*” donde el nivel de ingresos de sus habitantes era relativamente bajo --aunque sus expectativas se elevaban a alturas considerables-- en comparación al resto de la sociedad (272) era un campo fértil para crear “*a state of suspension, a state of expectation*” (274).

Dadas estas condiciones, hay que leer el segundo de estos textos. Aún más radical en sus propuestas, *The Capture of Speech*, de Michel de Certeau analiza el 68 francés con gran lucidez, especialmente cuando sus tesis se ponen en conversación con las de Elias. Si éste crea un buen esbozo de la gama de causas que llevan al movimiento, aquél muestra que sus efectos, contra lo que comúnmente se conjetura, fueron igualmente diversos. Por lo menos uno de los pasajes de su libro merece una cita larga:

What was positively experienced could only be expressed negatively. The experience was the capture of speech. What was stated was a contestation that, by calling the whole system into question, could only be betrayed by every existing organization, by every political procedure, or by every renewed institution. A massive movement from below escaped from preexisting structures and frameworks; but, by that very fact, every requisite program and idiom were lacking. In this society that it denounced, the movement could only be expressed marginally, whereas, nonetheless, it already constituted an experience for society. Its own "refusal" thus also betrayed reality since it merely marked off a barrier without stating what the inner landscape was-- that is, the experience itself. For tactical reasons, the contestation also camouflaged the disparity of experiences in order to have them assembled under the flag of an identical counteroffensive.[...] Moreover, every negation is content with inverting the terms of the affirmation it contradicts. It is its victim [...] But the main problem today is posed by the disparity between a fundamental experience and the deficit of its language, between the

“positivity” of something lived and the “negativity” of an expression that, in the form of a refusal, resembles more the symptom than the elaboration of the reality being designated. (14, 15; los subrayados aparecen en el original)

Lo que esto significa, lo que *ha significado* por más de treinta años, es que una parte importante de lo que se vivió en 68 nunca se incorporó de manera adecuada a la textualización. La narrativización de los hechos históricos, las historias que se tejieron para formar la Historia del 68 dejaron fuera gran parte de lo que debían haber transmitido, ya porque esta experiencia quedó marginada por su ininteligibilidad o porque se perdió en el proceso de traducción al lenguaje, severamente mediado por las ciencias sociales, de la Revolución.

Precisamente es esta marginalia “incomprensible” lo que me interesa. La clase de discurso que sólo ha recobrado su verdadera importancia conforme se la insuflaron los hechos posteriores, que insisten en la vena política de lo personal, en las posibilidades de la textura social como fuentes de imaginación política. Creo que estas vetas han permanecido prácticamente vírgenes en *La noche de Tlatelolco*, cuando son precisamente los que, además de su importancia, le permiten seguir siendo un libro gozoso, en cierta medida alegre; en la medida que esa alegría añade hondura a su tristeza. Contra la Voz del presidente Gustavo Díaz Ordaz –la voz que minimiza la matanza y la justifica en términos de necesidad histórica, la continuación del progreso económico, la calma que debe enmarcar los juegos olímpicos y que servirá para mostrar el “milagro mexicano” al mundo (desarrollado)-- surge la máquina contrahistoriográfica, itinerante y policéntrica, en ocasiones contradictoria y siempre ambigua, capaz de contener opacidades y mistificaciones sin por ello

destruirlas o volverlas inanes con explicaciones demasiado simples. En lugar de reducir la historia a un solo modelo lineal, la máquina contrahistoriográfica deja proliferar una miríada de registros, voces claramente diversas, comprensiones parciales. Una máquina contrahistoriográfica capaz de combatir al Señor Presidente al mismo tiempo que lucha contra la reproducción de su patriarcado en la esfera íntima de la casa, como Hugo Hiriart lo describe con su prosa ácida: “en las mesas mexicanas antes del 68[,] la soberanía de la casa residía en el padre de familia, el pintoresco autócrata de la doble moral (una para él y otra para los demás), el vociferante macho categórico” (18).

La máquina contrahistoriográfica se autoriza mediante inclusiones horizontales en un solo espacio textual, hace que cohabiten en la misma página las voces que poseen la autoridad tradicional y aquéllas crónicamente o brutalmente silenciadas, voces de ambos lados del conflicto, (con)fundiendo lo aparentemente diferenciado en una serie de infinitas gradaciones¹⁵: “Un teniente del Cuerpo de Paracaidistas” (243), “Luz Vértiz de López, madre de familia” (190), “Claudia Cortés González, estudiante de Ciencias Políticas de la UNAM” (40), “Roberta Avendaño, *Tita*, delegada de la Facultad de Leyes ante el CNH, presa en la Cárcel de Mujeres” (62), “Margarita Isabel, actriz” (95), “Coro en manifestaciones” (188), “José Carlos Becerra” (245), “Cecilia Carrasco de Luna, habitante de Tlatelolco” (242), y en el grado cero: “Una voz” (197).

El censo cumple con varias funciones, como observa Ivonne Unnold: “la autora optó por incluir testimonios de una multitud de testigos en vez de representar sólo la voz de uno. Esta estrategia aumenta el efecto de representatividad ya que

hablantes no relacionados entre sí se apoyan mutuamente al relatar experiencias similares” (31). Sí, la máquina incluye a y está formada en parte por los líderes visibles; pero también suma testigos, voces sin cuerpos, aquellas fuentes de textos que permanecen en los márgenes de la historia oficial; la máquina incluye los cantos, las porras, las pintas, las consignas, lo que los periódicos dijeron en México y en el extranjero; el censo acaba incluyendo a la autora misma pero sólo como una voz más entre las voces: ésta es una entre muchos autores pero de ninguna manera una autoridad, nunca *la* autoridad en el sentido del monolítico presidente-padre. Creo que resulta útil analizar un poco más este último procedimiento.

La constitución del sujeto de enunciación está lo suficientemente cerca de ser una desaparición como para engañarnos y hacernos pensar que *es* una desaparición. El “yo” torna “ella”, una voz más en la multitud, una voz que es pura sustancia narrativa al principio y, una vez que ha hablado, se identifica con un cuerpo, una (posible) biografía a través de sus iniciales “E.P.”. En la formulación de Beth Jörgensen: “*In spite of her intentions to give voice to others, Poniatowska cannot wholly abdicate her mediating authority, and the editorial figure is at once accessory and essential to the voices she records, marginal and central to their story*” (80). Su labor editorial, tiene un correlato autorial, una representación al interior del texto.

Es una táctica contrahistoriográfica capaz de erosionar el monumento vertical de la razón de estado tanto en el sentido espacial como en el temporal. No se debe renunciar al “yo” porque indica una disposición topológica, un estar dentro del mapa; la imposibilidad de observarlo desde un afuera inexistente. Pero, al minimizarlo, se

incorpora a la textura misma del libro, se hace parte de la experiencia democrática de lo heterogéneo, el texto radical que se une por todas partes y no en torno a un centro.

Esta táctica resulta crea y conserva diferencias, pero, al mismo tiempo, también refleja una realidad muy concreta, una deuda: la de la prehistoria de *La noche de Tlatelolco*. Este “yo” microscópico es la semilla que permanece inscrita en el texto y permite que exista un nexo con su espacio de referencia. Esto puede explorarse al invertir la pregunta. ¿Por qué Poniatowska no se borra por completo? Alicia Ruth Rekley Vallejos indica que Poniatowska es alguien “a quien le fascinan los cuentos que parecieran contarse por sí mismos” (51). Aunque la apreciación crítica parece lo suficientemente acertada en un primer examen, y si a la textura de *La noche de Tlatelolco* añadimos que Poniatowska trabajó primero como periodista entrevistando una pléyade impresionante de la élite mexicana (ver *Todo México* y *Todo México 2*), y que después formó parte del equipo del antropólogo Oscar Lewis -quien efectivamente creía en la desaparición del observador-- mientras éste investigaba en México, la tesis del cuento que se cuenta por sí mismo resulta aún más tentadora.

Sin embargo, Poniatowska supera el borramiento objetivista, porque éste apartaría a “E.P.” al construir para ella un nicho textual separado del espacio topológico que *La noche de Tlatelolco* teje con cada testimonio individual, lo cual debe evitarse a toda costa. Excluirse por completo hubiera propuesto un nuevo mapa, en lugar de una topología; una versión distinta de la historia, pero al final, al excluir al yo, igualmente monolítica y definitiva que la que atacó. Así, Poniatowska debe subrayar que ella forma parte de la multitud indignada, aplastada, triste, que comienza

el trabajo de su duelo por los seres queridos --su hermano, a quien está dedicado el libro--; ella es también una de las mujeres cuyas vidas han quedado un poco más libres de los tabúes represivos del machismo; es una entre los escritores con más espacios abiertos para la cultura y la diversidad en los medios. Es, sobre todo, una de nosotros.

En resumen, debía encontrarse un delicado balance del “yo” y *La noche de Tlatelolco*, y Poniatowska logra mantenerlo. “E.P.” se hace ojo de hormiga, como dice el dicho mexicano sobre los individuos que prefieren eclipsarse, torna casi invisible, indetectable, pero está siempre en movimiento, taladrando infatigablemente el basalto de la negación de estado.¹⁶

De hecho, la primera tarea importante de este fragmento es precisamente volver visible el trabajo de este yo-ojo de hormiga en sus itinerarios por la ciudad. Lo que significa replantear *La noche de Tlatelolco* en términos del trabajo espacial que Elena Poniatowska realizó y animó para crear el archivo que, más tarde, editó maravillosamente, hasta convertirlo en el texto del libro que leemos. Una topología de voces que proponen una “nueva y valiente” Ciudad de México.

Hay dos herramientas importantes para lograr esta arqueología de la movilidad ante-textual. La primera son las numerosas entrevistas que Elena Poniatowska, una veterana del género, ha contestado. Estas fuentes le permiten al lector asomarse a la máquina que permite la ilusión del cuento que se cuenta solo, especialmente en términos del trabajo que la hizo salir de la esfera más obviamente textual, mientras que, al mismo tiempo, invitaba a la gente a entrar a los niveles más reclusos de su esfera íntima.

Un ejemplo típico de la relación entre el trabajo espacial y la producción textual sería la encantadora historia de cómo cada semana tenía que manejar para poder sacar a pasear, amarradas como si fueran perros, las trece gallinas de Josefina Bohórquez (la persona que dio lugar al personaje de Jesusa Palancares en *Hasta no verte Jesús mío*). Se trataba del precio que Poniatowska tenía que pagar para obtener otro fragmento de su compleja historia (Sommer 151).

La segunda fuente, la brillante propuesta de Lessie Jo Frazier y Deborah Cohen en cuanto a la porosidad y división en géneros del espacio en México durante y después del 68, nos explica una característica esencial del yo/ojo de hormiga. Siempre decimos *las* hormigas, en femenino, y del mismo modo el autor de *La noche de Tlatelolco* tenía que ser una autora: sus prácticas espaciales hubieran sido imposibles para un hombre. Empiezo explicando los estrechos nexos entre la invisibilidad, el silenciamiento y el género femenino durante el periodo específico del movimiento y los meses inmediatamente posteriores. El nexo ha sido sólidamente establecido por la academia feminista; sin embargo, su aplicación específica a México merece citarse. Del periodo anterior a octubre en 1968, dicen Frazier y Cohen:

The same [macho] attitudes that inhibited women from voicing their ideas and denied them full political agency worked to their advantage in other moments, however, women mobilized gender stereotypes for the movement. Because they were defined apolitical and thus seen as non-threatening to the state, women could make their way into spaces cordoned off to their male counterparts. (645)

Resulta sumamente interesante que la habilidad de penetrar, llevar, conectar, rescatar *no* se interrumpiera por la masacre y encarcelamiento de los líderes. Después del 2 de octubre, las mujeres siguieron hormigueando por la ciudad, e incluso penetraron el “palacio negro” de Lecumberri. Parecería poco claro el porqué de la tolerancia a este contacto entre la esfera penal y la de lo (potencialmente) público si no la de lo político. Una vez más, Frazier y Cohen iluminan el asunto:

Given the Mexican state’s chronic inability to finance a so-called modern penal system, both prisoners and the state relied on this unpaid labor [by women]. Since families, and not the state, bore the brunt of the cost of feeding and clothing imprisoned loved ones, women’s labor ironically functioned as a critical resource for the state as well as for prisoners themselves. (649, n.65)

La penetración femenina de la prisión ha sido narrado con maestría insuperable por José Revueltas en su novela corta y claustrofóbica *El apando* (1969). La cantidad de testimonios obtenidos en la cárcel coloca a Poniatowska entre las filas de las mujeres que visitaba Lecumberri. Como leemos en una entrevista de 1988:

Yo iba a la cárcel casi todos los domingos[...] Me interesaban los testimonios de todos los muchachos, y me los contaban sin grabadora, sin maldita la cosa, sin pluma ni papel, porque al entrar revisaban todo, así que cuando regresaba a mi casa reconstruía lo que me habían dicho (Bellinghausen 248).

No es ahí donde comienza la prehistoria del libro, sino dentro del espacio arquetípico del espacio de escritura: Poniatowska está en su casa cuando dos mujeres la visitan para decirle lo que acaba de pasar en la plaza de Tlatelolco. Este movimiento que une

la privacidad de la casa con el espacio de la represión política es lo que, a su vez, inicia el movimiento de Poniatowska:

I said to myself, what happened here? (Because when the women came to tell me on the night of October 2 I thought they were hysterical.) I even saw blood on the wall, bloody handprints, and all the windows broken out. I saw that there had been a real battle there. After that I kept track of the testimonies of the people who told me their experiences, and that's how I put together a book. (Jørgensen 77)

El trabajo proseguiría hasta 1971, cuando se publica el libro, y se le otorga el prestigioso premio Xavier Villaurrutia “de escritores para escritores”.¹⁷ El gesto de rechazar el premio ha sido citado y comentado con frecuencia, por ejemplo por Bell Gale Chevigny: “*She rejects the implications of closure which the awarding and accepting of such prize chiefly signify*” (358).

Sin embargo, creo que vale la pena volver a pensarlo, sobre todo si lo incluimos como una coda a la economía espacial del texto. No *ir* con el nuevo presidente, Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), negarse a *moverse*, *quedarse en casa* cierra los años de movimiento. Se trata de un cierre que no implica el perdón sino simplemente el final de su propio itinerario.

Las palabras de Poniatowska: “y a los muertos quién les va a dar el premio” son importantes como parte del gesto en sí mismo, el gesto que se niega a firmar el mismo pacto entre la gente y el estado: un pacto que desconoce ciertos espacios ganados por el movimiento. La frase es exacta porque subraya el estatus del “yo” como uno de los muchos, como uno de los afortunados, de los testigos¹⁸, que actúa

como amplificador para los otros, para los muertos, para los acallados, pero no como uno diferente que debe ser privilegiado.

El gesto de rechazar el premio y quedarse en casa es, por supuesto, complementario a su salida cuando todos debían quedarse en casa, viendo los juegos olímpicos por televisión o, aun peor, en el estadio, inflamados de nacionalismo, gritando por México. El estado se ocupaba creando surcos espaciales para el pueblo: el metro se inaugura un año después de la olimpiada, con la enorme ventaja de moverse sobre rieles, lo que le impedía servir como transporte subversivo, a diferencia de los autobuses. Para el 20 de noviembre, el desfile del día de la Revolución no parecía revelar diferencias respecto a los de años anteriores: la masa controlada por el estado, disciplinada y obediente recobraba los itinerarios del movimiento estudiantil mientras el presidente (se) felicitaba al pueblo por los ordenados esfuerzos que habían hecho posible la olimpiada; ese mismo día, el secretario del PRI mostró que el partido había recuperado su vocación monologadora definiendo las reglas que llevaban a ser un revolucionario: en resumidas cuentas *no* llevar a cabo revoluciones sino ser ciegamente obediente a los dueños y defensores del único, felizmente cerrado, muerto y enterrado, legado revolucionario.¹⁹

Mientras el estado intentaba controlar los flujos, tenía que permitir ciertas porosidades, como ya se mencionó más arriba. Poniatowska visitaba la biblioteca buscando fotografías y declaraciones recientes impresas por los medios, copiaba grafitos antes de que los borrarán, entraba en casas o dejaba que entraran en la suya, preguntando: “qué sentiste, qué cantaste, qué pasó el 13 de agosto, el 27 de agosto, el 13 de septiembre, el 2 de octubre”. Poniatowska detenía al cartero, entraba a las

tiendas, conectaba su esfera privada con las casas violadas de Tlatelolco, los salones de las prepas y vocacionales, de universidades. Su práctica espacial tejía o, para decirlo con Deleuze, forjaba de nuevo la ciudad, rescatando del silencio las voces de los menos poderosos. Las tres mujeres que fueron a casa de Poniatowska la noche del 2 de octubre, “*were followed in subsequent weeks by other witnesses anxious to tell their stories to the well-known journalist*” (Jørgensen 79-80).

El trabajo de desenterrar, de forzar a la gente a entrar a lo más hondo de sus minas y emerger con la palabras preciosas que seleccionó para el libro, las ingentes cantidades de material que eliminó para la edición final, el miedo y la frustración, el número de kilómetros caminados desde y hacia su casas, las puertas que no se abrieron, todo lo que *no* está escrito también es parte del libro. Porque aunque *La noche de Tlatelolco* no trate del heroísmo de Poniatowska, ha llegado el momento de leer también eso, de leer lo que se necesita para que un texto contenga un momento histórico, las “labores de amor” como decían los isabelinos.

Si somos capaces de leer este movimiento individual como una consecuencia directa del movimiento estudiantil, hemos entrado en el tropo correcto, porque nos permitimos oír a todos, y no solamente a una voz, ya somos capaces de explorar alternativas contra el “orden reestablecido”, al pensar la manera como se hizo el libro, nos preparamos para activarlo mejor, para leerlo como protagonistas.

II: TOPOLOGÍAS INTERTEXTUALES

La segunda parte de la labor consiste en forjar el material recolectado y usarlo para proponer una nueva topología de México, una que refleje la versión del pueblo sobre el movimiento y que galvanice una textura útil para crear un futuro de mejores opciones políticas, de mejores políticas de la amistad, con eróticas distintas ²⁰, de las posibilidades de imaginar de manera más amplia aliadas al trabajo de duelo necesario. Es en cierto sentido lo que Linda Egan llama “periodismo transformativo”, el que se aboca a escribir sobre “*sites where struggles over power implicitly contain the greatest potential for change*” (89). No debe sorprender a nadie que use el término para describir las crónicas de Carlos Monsiváis (ver capítulo 2).

En el que sigue siendo el libro más serio dedicado al trabajo de Elena Poniatowska, Beth E. Jörgensen señala tres procedimientos fundamentales para el montaje de *La noche de Tlatelolco*: la repetición, la yuxtaposición y, quizá basándose en el trabajo anterior de Elzbieta Sklodowska²¹, una economía intertextual que explota la contrahistoriografía mexicana previa.

Mientras que la yuxtaposición y la repetición conforman una sola operación que intenta crear un efecto que consiste básicamente en romper la monotonía de lo que se ha llamado el género testimonial a través del contraste entre diferentes producciones textuales, el suspenso al interrumpirse una acción narrada, al conservar la ambigüedad que producen las versiones distintas sobre lo mismo, subrayando la importancia de ciertos hechos mediante su repetida enunciación por diferentes testigos. La intertextualidad funciona ocupando un mapa previo del pasado, de la ciudad, que parece importante para la creación de una nueva topología.

A pesar de su obvia buena fe y de la calidad general de su trabajo, Jörgensen decepciona un poco cuando escribe sobre la intertextualidad. El principal problema que encuentro en su trabajo es que usa casi exclusivamente *La visión de los vencidos* (1959), las crónicas nahuas de la conquista que Miguel León Portilla editó como conjunto, y que más tarde tanto José Emilio Pacheco como los estudiantes presos usaron para comentar el desenlace del movimiento.

Por supuesto, la operación es pertinente, pero le resta importancia --quizá porque no resulta tan evidentemente política-- a la manera en que *La noche de Tlatelolco* constituye una relectura enciclopédica de la ficción mexicana más importante de la segunda mitad del siglo. Juan Rulfo, Carlos Fuentes y José Agustín --centrales para el canon de la narrativa-- son parte fundamental de su diseño del libro, por lo menos en la misma medida que su primer libro importante: *Hasta no verte Jesús mío* (1969).

Me permito esbozar brevemente cómo es que *La noche de Tlatelolco* cambió de manera permanente nuestra manera de leer las novelas fundacionales de la narrativa contemporánea de México --cuyos autores, todos, aparecen en el texto-- al unirlos con su movimiento personal por la Ciudad de México.

Las novelas en que pienso son *Pedro Páramo* (1955), *La región más transparente* (1957) y *De perfil* (1966). A pesar de que las tres poseen fuertes nexos con un periodo histórico específico --la Guerra Cristera, el llamado “desarrollo industrializador”, los tempranos años sesenta-- ninguna de las tres proviene de la urgencia historiográfica con la violencia de *La noche de Tlatelolco*. En las tres, como productos de la alta ficción de la modernidad (incluyendo la extrema incorporación

pop a *De perfil*), el narrador sigue poseyendo una importancia fundamental y es absolutamente literario; así, su ausencia marca la diferencia más profunda entre el texto de Poniatowska y los de sus precursores. Lo demás es literatura: el hecho de que hablen los muertos, esto es, el tropo del retorno de la historia, proviene directamente de Rulfo, mientras que el convertir a la ciudad en personaje a través de los usos que le dan sus habitantes es la contribución de Fuentes, mientras que en las voces claras de un verdadero conflicto generacional se oye la intervención de José Agustín.

Por supuesto Rulfo rescató tradiciones sumamente ricas de narración oral, Fuentes recogía el legado del flâneur benjaminiano-baudeleriano-poeiano junto con otros volúmenes de su amplio archivo personal como Dos Passos, y Agustín conectó con éxito los microlectos de la juventud de los 60 para crear un discurso novelístico nuevo y significativo. En resumen, en un momento de urgencia política, Poniatowska encontró la manera de producir lo que sigue siendo el documento más impresionante de los que narran el movimiento gracias a un pacto radical entre el entonces reciente género del testimonio y la tradición de la alta literatura en México.

No sólo eso, creo que el hecho de haber experimentado en una manera particular de escribir mezclando ficción y testimonio en *Hasta no verte Jesús mío*, a la que subtítulo “novela testimonial” fue fundamental para que Poniatowska lograra una comodidad y un control tales como para entretejer las vastas fuentes que coleccionó y lograr un libro tan conmovedor. Como mucha de la atención crítica se ha dedicado a este libro anterior, me apoyo en esos escritos²² y sólo me gustaría agregar, al modo en que Chevigny lo hace en su importante artículo, que la novela testimonial fue parte de una educación que sólo fructificó cuando la historia tornó

absolutamente urgente y la contrahistoriografía necesitaba de manera impostergable nuevas prácticas de tramado (para una reflexión de cómo sucede esto en la crónica, ver el capítulo dos).²³

III: FRONTERAS Y PASEOS

Hace muy poco, cuando le pidieron leer un fragmento brevísimo pero representativo de su obra para su público en el Kennedy Center, Poniatowska escogió el siguiente fragmento de *La noche de Tlatelolco*:

Lo vi como nunca antes. Vi sus manos muy blancas, como de cera, con las venas azules, su barba de candado que siempre le pedí que se dejara: “¡Déjate, déjate!”, porque lo hacía verse mayor que sus veintiún años, vi sus ojos azules muy sumidos en sus cuencas (él siempre ha tenido una expresión triste) y sentí su cuerpo tibio junto al mío. Los dos estábamos empapados por la lluvia y porque nos tiramos al suelo tantas veces en el agua, y sin embargo yo sentía su brazo cálido sobre mis hombros. Entonces, por primera vez desde que andamos juntos, le dije que sí, que cuando nos dejaran salir los soldados que me llevara con él, que al cabo y al fin nos íbamos a morir, sí, tarde o temprano, y que yo quería vivir, y que ahora sí, le decía que sí, sí, sí quiero, sí te quiero, sí, lo que tú quieras, yo también quiero, sí, sí, ahora yo soy la que quiero, sí. (226-27)

Casi no necesita aclararse que Poniatowska está visitando el *Ulises*. Importa mucho que esta explosión erótica, esta epifanía premarital (sin sanción estatal o de la iglesia) de gozo sucede *después* de la masacre. No es el único ejemplo; muchos de los

testimonios muestran furia de manera explícita, cambios a nivel personal, la profunda marca de la diferencia; muchos de los testimonios dejan ver la esperanza, incluso cuando su tono común es el duelo, éste se presenta como un esfuerzo colectivo, como la labor de construir una comunidad nueva. La niña bien educada en una universidad privada está lista para ver a su novio como un cuerpo sexualizado, y a sí misma como alguien capaz de poseer iniciativa y potencia sexual. Además, para ese momento de la novela, cada voz actúa de manera metonímica, como parte de un cuerpo mayor: en este caso en particular, de las clases altas de la Ciudad de México. Lo que diga uno, representa a muchos en ese instante, y a lo largo del libro, a muchos más. Por supuesto el libro no sería literatura transformativa, historiografía, periodismo si esto no se lograra.

Sin embargo el libro, en cuanto topología, tanto del movimiento estudiantil como del movimiento general a través de la ciudad, rebasa con mucho lo obvio, y esto se debe a su flujo narrativo, por lo tanto a su montaje. Nadie ha tenido la paciencia de parar verdaderamente en este trabajo artesanal.

Parecería que el tiempo fluyera del origen del movimiento hacia delante, hasta que llega a la noche de Tlatelolco, el 2 de octubre y a sus consecuencias, dentro y fuera de Lecumberri y la Cárcel de Mujeres y por lo general así sucede. Sin embargo, cuando se analiza en detalle, el diseño es mucho más complicado, debe ser analizado a la luz de, al menos, tres categorías más: los bloques temáticos, la trama fragmentada y lo que no me queda sino llamar nexos de asociación libre o muchas veces, en realidad, sentimental.

Por ejemplo, si el principio del libro trata sobre el inicio del movimiento, también se puede leer de manera temática. Las páginas 15-18 tratan de la entrada al movimiento, de la 19 a la 21 lo comparan con otros movimientos tanto en México como en el extranjero, el problema de las diferentes morales abarca las páginas 22-26 de la misma manera que la muerte es el tema de la 27 y la 28. Este modo de organización domina la primera mitad del libro, mientras que la segunda mitad es la trama fragmentada lo que la domina.

Si tomamos por ejemplo el testimonio de Margarita Nolasco, que es una de las líneas principales que unen las 110 páginas dedicadas a transmitir lo que sucedió en unas pocas horas clave, lo encontramos diseminado en varios fragmentos claves. El segundo dice:

Abrí la puerta de la casa.

--¿Y Carlitos?

--No ha llegado. No sabemos nada.

Entonces comenzó la peor noche de mi vida. (237)

Ésta, la peor noche de su vida, es por supuesto *su* noche de Tlatelolco que termina hasta la página 272. El testimonio de Diana Salmerón --a cuyo hermano le dan un tiro-- funciona de una manera similar y de hecho conversa con el de Nolasco formando una figura a la manera de las de Rulfo (ver capítulo final de este libro). Esto no quiere decir que las narraciones interrumpidas en puntos cruciales de suspenso aparezcan sólo en la segunda mitad del libro ni que la creación de divisiones temáticas desaparezca por completo: se usan pero la arquitectura de diferentes texturas requiere intensidades diferentes.

Finalmente, presento lo que he llamado nexos de asociación libre. Por supuesto, como Freud sugirió, uno siempre debiera escribir “libre”, y *La noche de Tlatelolco* no es la excepción. Si se analizan, por ejemplo, los fragmentos contiguos en las páginas 80 y 81, se nota que a pesar de que en cierto modo se atraen en lo temático, pues tratan del momento en que se encuentran estudiantes y policías, difícilmente ajustan cronológicamente ya que el primero habla de una reunión en la Plaza de Garibaldi para la cual no se da una fecha pero corresponde al inicio del movimiento y el segundo habla sobre la toma de la Vocacional 7 el 23 de septiembre. Sin embargo, hay una manera de unirlos: ambos tratan de camiones. Este puede parecer un modo arbitrario si lo leemos en tanto testimonio, pero no es de ninguna manera una rareza dentro de la alta literatura de la modernidad, donde las cosas no suelen explicarse y tienen que reensamblarse o rescribirse. Una de las ventajas de los procedimientos de este tipo de literatura es que siempre propone un trabajo topológico y por lo tanto incluyente.

De hecho quiero aventurar que son estos nexos de asociación “libre” los que permiten que lo aparentemente indecible, lo marginal para lo que no se tenía un vocabulario preciso, lo no obviamente político se filtre hasta la lógica misma del libro. Al crear unidades de significación mediante el mero hecho de estar juntas, reproducen como un tropo que abarca todo el libro: la lógica del movimiento como una mina de nuevas políticas libertarias, de nuevas posibilidades de imaginar las eróticas de la nación.

Resumiendo, me he servido de varios ensayos para ayudarme a contextualizar el movimiento estudiantil del 68, lo que resulta importante para poder modificar las prácticas a través de las que se recibió *La noche de Tlatelolco* en el pasado y, por lo tanto, liberar discursos que yacían entretejidos pero poco explorados entre sus páginas. Estos nuevos puntos de vista incluyen cuatro corrientes principales: el uso del género como herramienta fundamental para pensar el movimiento, la especialización de las prácticas de Poniatowska, la diferenciación de la generación del 68, el análisis de prácticas no sólo lingüísticas sino también prelingüísticas como textos importantes. Estas cuatro herramientas, a su vez me ayudaron al releer el canon literario de la segunda mitad del siglo como lugar donde se pueden hallar nuevas formas de imaginación política.

5.- JOSÉ AGUSTÍN: LOS UMBRALES EN *DE PERFIL*

Aunque en su momento *De perfil* (1966) fue leída como una novela casi subversiva, que fomentaba rebeldías inauditas en los barrios residenciales de la urbe controlada por Uruchurtu, hoy y sobre todo a la a luz de los libros que se analizan en este volumen, su interés no puede radicar en el hecho de ser el testimonio de un enfant terrible. En parte la historia de la recepción de esta novela ha sido la del apartamiento de esta tesis inicial. No está de más adentrarse un poco en este archivo crítico. Los primeros esfuerzos de la crítica por comprender a la que luego sería llamada generación de la Onda trataban de entender los libros de un grupo de jóvenes que, aunque sin duda sabía contar, no se entendía exactamente para qué querían contar esas aventuras, al parecer autobiográficas y aparentemente carentes de importancia.

De la siguiente ola de percepciones, las que toman por primera vez en serio a la generación de José Agustín y tratan de pensarla, me parece que Juan Bruce Novoa hace una valoración justa:

[Margo] Glantz [autora de dos importantes ensayos sobre la llamada literatura de la Onda] places the patricidal intent within a context of what Octavio Paz calls the modern tradition of continual ruptures and generational revolts. In other words, Glantz recognizes the parody of parody, while Ruffinelli [en su ensayo de 1973] prefers to see la Onda as a complete break with the past. This allows him to underscore the supposed change in Onda writers after 1968, which in turn maximizes the dramatic quality of the

political events. His thesis is, apparently, that these hip, somewhat decadent, young authors became politicized when the youth rebellion led to bloody violence, and they returned to their senses and now see more reasonable paths of reform.

After the 1968 crisis, Agustín is said to seek an illuminated consciousness, and his novels become visionary, prophetic, symbolic, archetypal--all that Rufinelli has denied to La tumba, and thus marking a radical change. (40)

El punto de vista de Bruce Novoa, cuya reflexión sobre la narrativa de José Agustín pertenece a una tercera generación de lectores de la novela, informada por las teorías dominantes en el mundo académico estadounidense durante la década de los ochenta, consiste en leer la ironía y la parodia como una línea continua que parte de las primeras novelas de José Agustín, como un discurso que abunda en juegos altamente literarios que le permiten insertar en el centro de la tradición de la alta cultura.

Por otra parte John Kirk --autor de un útil ensayo biográfico sobre José Agustín-- prueba que la pertenencia de José Agustín al canon literario, su conversación con éste, tiene además un correlato político que contradice la hermosa geometría histórica sugerida por Rufinelli: *“The year 1961 was extremely important for Agustín, since it marks the emergence of his political awareness (still obvious in much of his work, despite complaints to the contrary) and his affiliation with the anti-imperialist group Movimiento América Latina”* (13).

John Brushwood, por su parte, intenta enfrentarse a la textura misma de sus novelas iniciales:

José Agustín's episodes about table manners and forbidden smoking have no relationship to any special event. They are fundamentally banal but are expanded into greater significance by the narrator. The expanded significance of a banal incident does not obscure its initial triviality, nor does it in fact diminish its importance. (58)

Y un poco más adelante:

These suggestions may be taken as literary teasing, humorous side-glances. The most serious aspects of the novel are those that appear most commonplace.

The smoking episode, getting drunk at the home of a friend whose parents are away, sexual failure and/or success, talk about school, popular music--all this is quite ordinary, banal, trivial. The narrator's skeptical, quasi-parodic point of view makes the difference. (59)

La observación ofrece una perspectiva muy precisa acerca de las herramientas estilísticas, centralmente sobre el tono de la novela y los episodios que ocupan buena parte de su espacio textual. Sin embargo, donde Brushwood y el resto de su generación me parecen un tanto decepcionantes es cuando tratan de precisar la importancia misma de esta parodia, de esta banalidad explorada in extenso: “the detail serves to define his attitude toward the incident and also to develop the basic conflict of the narrative, that is, nonconformism versus conventionality” (59-60); de alguna manera, el inconformismo me parece una explicación insuficiente.

De hecho, tanto la lectura de Juan Bruce Novoa, como la reciente de Carlos Von Son señalan que el narrador: “se rebela pero al mismo tiempo se asimila a la sociedad y absorbe la ideología que pretende rechazar” (Von Son 40).

En un arco de casi cuarenta años desde su publicación inicial, *De perfil*, se sigue leyendo primordialmente como una textualización de rebeldías; se le reprocha que no complete la revolución antiinstitucional, contraadulta que sugiere. Mi desacuerdo con estas posturas tampoco significa que piense que *De perfil* se deba leer como si se hubiera transformado en una fábula de inocencia. Mi propuesta es tratarla como un balbuceo eminente: la ficción fundamental sobre el momento en que ciertas estructuras de sentimiento comenzaron a inquietar los firmes mapas del desarrollo estabilizador pero no alcanzaban aún a cristalizar de manera articulada ni siquiera para quienes la sentían de manera más intensa. Balbuceo porque creo que la vacilación que algunos críticos reprochan y otros quieren jalar para uno u otro lado debe ser privilegiada como tal.

Se debe releer *De perfil* a la luz oscura de *La noche de Tlatelolco*, y también de las demás novelas, cuentos, crónicas analizados aquí, porque éstos reconfiguran su presencia en el archivo, porque en ellos se cristalizan los balbuceos no de José Agustín sino de la época que el entonces jovencísimo novelista capturó con habilidad y con la amplia ternura de una nostalgia temprana. Logró con el habla urbana de los jóvenes algo casi equivalente a lo que hizo Rulfo una década antes inventando un idioma rural. A partir de esa habla y dejándola infectar parcialmente a su narrador-personaje, pasa a descubrir una ciudad que estaba sucediendo a la urbe silenciada, la

ciudad que *le sucedía* como una enfermedad topológica a la cartografía estable del desarrollo industrial.

I: LA GRAN PIEDRA

Comienzo por una de las escenas fundamentales en *De perfil*:

La gran piedra se siente fresca. Humberto, aunque siquiatria, está loquísimo. Mandó traer esta enorme roca desde Nosedónde hasta el jardín, que si bien se observa, no es grande. Me cayó de perlas: puedo venir a fumar y todavía nadie me ha descubierto. Por eso, hace un momento encendí un cigarro dejándome posesionar por esa sensación tan chistosa. Siento algo en el estómago y me empiezo a poner tristón. No lo puedo explicar. Quedo sentado en el pasto, recargándome en la piedra, tomo manojos de hierba y los huelo. A veces deseo sollozar como idiota. Veo el muro que da a la calle y llevo el cigarro hasta mis labios. (18)

Hay varios aspectos a destacar. Primero que nada, el protagonista, que casi en cada página de la novela se refugia en amigos a los que con frecuencia afirma aborrecer, despreciar, temer, se encuentra solo.

En segundo lugar, el protagonista, que se dedica a fatigar la ciudad -- especialmente las coordenadas de su crecimiento ex-céntrico: la Colonia del Valle, Narvarte, la reciente Ciudad Universitaria-- ahora está quieto. Sumamente quieto.

Está solo y permanece en su sitio pero lo más importante de su situación aún está por señalarse: el lugar que ocupa es importante: la roca, la gran piedra. La roca es la concentración de una serie de características que se suman en la densidad de sus

poderes. La roca, primero que nada, es extraña: no estaba en el lote de la casa, como las lavas solidificadas del Pedregal de San Ángel o los cantos rodados por el río de Chimalistac. Además de extraña es excesiva: ocupa demasiado espacio en el jardín. A pesar de ello, Humberto, el padre del protagonista, la hizo traer de “Nosedónde”. El término no es inocente: por un lado el afuera vago pero atractivo es una de las características que definen al padre psiquiatra que “está loquísimo” (otro afuera). Por otra, dota a la piedra de una personalidad lingüística. Cualquiera que haya intentado traducir un fragmento del *Ulises* de Joyce sabe lo difícil que resulta en español que las palabras se sumen en bloques con la gracia sintáctica y sonora que logra José Agustín en su novela. El hecho de emparentar a la roca, de originarla en una de estas palabras (que en México suenan con frecuencia matricialmente obscenas: vergamadril, chingatumadre) la convierte en un lugar que actúa como umbral prearticulatorio, que señala la diferencia entre la separación en palabras y el origen ilocalizable del todo, aún inseparable en sonidos con significado propio, en unidades fonológicas mínimas. La gran piedra señala el paso (previo) al lenguaje articulado.

Del mismo modo debe leerse el hecho de que la roca se encuentre fuera de la casa, pero no del terreno de la propiedad, ocupando tanto jardín que casi lo oblitera, constituyendo un reducto de privacidad donde es posible salir de la familia y desobedecer sus leyes pero sin abandonarla del todo.

La sensación “chistosa” de la que habla el narrador, la produce el hecho de estar en la gran piedra, de dejarse proteger, esconder y contaminar por ella; el estar en la roca y fumar. Fumar es una de las actividades importantes de la novela: fumar está prohibido, por una parte, pero además quien lo hace está publicando su poder

económico. El protagonista necesita dinero que como adolescente de la clase media protegida no tiene la capacidad de obtener por sí mismo. Fumar es la ingestión oral de lo no alimenticio y la producción de signos no lingüísticos. Por más que, como observará el protagonista más adelante, el indicio del humo o las colillas podrían acabar con su refugio. Fumar es parte importantísima del campo semántico que domina el significante maestro (pero no mencionado) de la libertad, lo que el balbuceo de todo el libro asedia.

Pero la sensación “chistosa” en sí proviene no sólo del hecho de fumar y por lo tanto de afirmarse libre, sino también de la densidad preverbal de la gran piedra. Ambos ingredientes se trenzan para formar una sola figura semántica, la libertad no articulada que se traduce en sentimientos --se siente “tristón”-- y en estímulos emocionales que se manifiestan a nivel corporal. Una vez pensado en términos de libertad, las ganas de “llorar como idiota” al ver el muro no resultan difíciles de explicar; pero lo que resulta notable es que, al mismo tiempo, José Agustín mantenga a su protagonista dentro de la imposibilidad de articular sus sentimientos.

Varios críticos se sienten atraídos por este elemento en la novela. Para Von Son la gran piedra

indudablemente ofrece un modelo de identidad... es como el padre y el protagonista/narrador ambivalente, primero, la piedra es el elemento fundamental de la construcción de la identidad del protagonista y simboliza la locación donde encuentra un espacio íntimo de expresión y propio para reflexionar. Por otra parte también es la representación de los elementos proporcionados por el modelo discursivo del padre para el joven (55-56)

El problema, como en otros aspectos de la crítica de José Agustín, es la certeza, la equivalencia rígida. Aunque siento próximas las observaciones de Von Son, hay que precisar que la piedra es un espacio *pre-reflexivo*. Cuando, hacia el final de la novela, el personaje logra la articulación de un discurso narrativo, más que de reflexión, se trata de un espacio por donde atraviesan sus ficciones autobiográficas y nunca en el lenguaje altamente tecnificado de la psicología sino precisamente en una lengua que comienza a ser propia.

Precisamente por ello es que *De perfil* es una novela fundacional, que articula tan agudamente su momento: de haber cedido a la tentación de la inteligencia omnisciente, José Agustín hubiera cerrado su párrafo explicando lo que el personaje siente. Véase el momento en que el padre le niega su ley, su manera de comprender el mundo, al rehusarse a convertirlo en objeto de su mirada clínica:

Le pedí [a Humberto] que me hipnotizara y no quiso, sólo contó sus experiencias en el extranjero, en todos esos lugares tan suaves donde estudió antes de venir a montar su loquero aquí. Algún día también recorreré esos lugares y estudiaré algo interesante, pase lo que pase. Entonces sí saldré, pero nunca con Ricardo o con Pascual, con ellos no llegaría más lejos de Toluca.

(19)

Hay que comenzar con Humberto, el padre que no es llamado “papá”, y su negativa a hipnotizar a su hijo, y de hecho a tratarlo profesionalmente, que también es uno de los motivos que se repiten a lo largo de la novela. Aunque el rechazo puede leerse como un rasgo elemental de ética médica, no deja de ser una negación a explorar la

interioridad profunda del hijo, del presente. Me interesa especialmente que el gesto del rechazo lleve inmediatamente al afuera extranjero de su pasado.

El viaje al exterior del padre reorienta los deseos del narrador --en dirección de su propio futuro-- y distrae su atención de la interioridad-presente. Al activar el proceso que lo lleva al deseo de moverse, la gran piedra del jardín profundiza su carga: representa el umbral del viaje interno y a la vez el del viaje al exterior, al futuro; uno irrecordable y otro aún inimaginable “a lugares tan suaves” que se derriten en su maravilla legendaria antes de acceder siquiera a un nombre, a estudiar “algo interesante” que no tiene visos de precisarse, que resulta interesante justo porque no ha traicionado ninguna de sus potencias en la más mínima certeza.

Finalmente, se reafirma la soledad: el viaje no puede hacerse con sus amigos actuales porque son el espejo de su propia miseria, de la pobreza incluso de sus deseos. Basta recordar que el tema recurrente de Ricardo a lo largo de la novela es “pelarse”, escapar de la actual cáscara hogareña, irse pero sin una meta, sin recursos para hacer sustentable la huida.

Vale la pena visitar las palabras del propio José Agustín al respecto del lenguaje para ahondar la primera reflexión sobre un objeto eminentemente verbal, cuya opacidad y densidad provienen de la materia misma que precede a la escritura:

Unfortunately, language, of whatever kind, is just an approximation, a way to refer to things whose reality we can never fully grasp. Words have never been adequate, and, like many others, I have prayed for just the right words to express what I want to say. Like many others again, I seek to express the inexpressible. (28)

Esta declaración, crea una nueva capa de significado pero que corre en la misma dirección. La piedra es el objeto mediante el cual el escritor se comunica con su personaje, es el avatar objetual de la ansiedad que causa la imposibilidad de expresar exactamente lo que se quiere, que es, al final, el motor de la actividad textual. Más adelante la imposibilidad de encontrar “*le mot juste*” resulta productiva:

But one does manage to offer a glimmer at the unfathomable, the unnameable. It is precisely because I find language inadequate that I have been “inventive” in writing. I have always tried to endow my words with as much tension as possible so that they surpass their condition of being a mere “interpretation of reality,” to become reality itself. For that reason, I have resorted to typographical games, to blots of blank spaces, to alteration of the spaces on the page: the use of cornices and ideograms. (28)

Lo que me interesa en este caso es que precisamente el protagonista en *De perfil* se encuentra habitando esta misma relación respecto al lenguaje. Así se convierte también en un inventor. Desde luego José Agustín inventa a través de él las palabras sintéticas que suman varios términos y que son un rasgo común en varios de sus libros. Pero lo importante es que la invención narrativa no se ve obstaculizada por la relación de dificultad que presenta el lenguaje sino por el contrario: la imposibilidad de llegar a una palabra que exprese exactamente lo que se desea, crea largas cadenas de desplazamiento metonímico y por lo tanto provoca una continua actividad narrativa, que aparentemente se dedica a presentar banalidades, pero es un esfuerzo de encontrar un término que establezca un nuevo orden del mundo ya presentido.

La explicación de este momento, que me parece fundamental de la novela, hace más sencillo entender el recorrido del libro entero, desde las primeras líneas: “Detrás de la gran piedra y del pasto, está el mundo en que habito. Siempre vengo a esta parte de jardín por algo que no puedo explicar claramente, aunque lo comprendo” (7) y el largo fragmento final, también en la piedra, cuando el protagonista pasa de esta incompreensión a visitar las voces de quienes lo rodean a lo largo del libro: su amigo Ricardo, el vecino Octavio, su primo mayor Esteban y, centralmente, su padre y su madre. Este recorrido de voces culmina con el nacimiento del protagonista.

Parecería el mismo final que en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (ver capítulo siguiente). Sin embargo, en una lectura más atenta la diferencia se revela: aquí no se trata de un cierre sino de una apertura a un nuevo momento articulario. Más adelante me serviré de este contraste de manera más profunda. Por el momento, es mucho más urgente pensarlos en tanto momentos distintos de la articulación de una estructura de sentimientos, del movimiento hacia el 68 con todos sus complejos virajes.

De hecho, me parece que lo que hace única *De perfil* dentro de la genealogía que propone esta tesis es su capacidad de crear una textura narrativa convincente para el momento histórico que normalmente queda relegado en la escritura: el de la gestación de los eventos, el de el uso de los mapas que empieza a crear rutas alternativas a los surcos sancionados por la autoridad. La explosión de imaginación afectiva, política, sexual de 1968 estaba fermentándose y la mejor prueba es precisamente esta novela.

El momento en que termina la narración, cuando el protagonista “vuelve a nacer”, como dice José Agustín (1986), está a punto de comenzar una renarración. La piedra ha pasado de ser un objeto preverbal a convertirse en un espacio de enunciación. No ha producido una narrativa del “yo”, sino de los demás. Una renarración que funciona siempre a partir de textos preexistentes a los cuales elabora y vuelve sustancia de relatos, de biografías que entroncan en la suya. Estas ficciones no lo llevan, sino hasta que concluye todo lo narrado, a comenzar a escribir de sí mismo. La novela en sí es el producto de estas prácticas narrativas, a las que incluye como su propia prehistoria, a las que revisita y modifica con el surgimiento de la historia del yo.

El mejor ejemplo es el momento cuando el protagonista abre la agenda de Humberto. El personaje observa que las anotaciones son “superanárquicas”. La anarquía se refiere a que el “hoy” de la fecha puede referirse a esa fecha en cualquier año. Más que anárquicas son sumamente sintéticas, se tratan de mínimos resúmenes. Así, debe decidir, por una parte, a qué momento de la biografía de su padre corresponde: “Martes 8- SAN VICTORINO. Hoy conocí a una niña lindísima en Sto. Domingo. *Violeta*. Quedamos de vernos” (328; cursivas en el original).

Por otra, convertirlo en vida, en narrativa, contársela a sí mismo para, al final de todos estos episodios, lograr nacer. No es de manera alguna inocente que el material “crudo” de la agenda, las meras huellas que se dejó Humberto para recordar/olvidar, se presente tan tarde en la novela: primero, como lectores, nos enfrentamos con el material elaborado y luego encontramos la semilla de estos episodios, el punto que estimuló al narrador. A lo que me refiero es que en *De perfil*

la reescritura del pasado se presenta en un sentido contracronológico para demostrar cómo se pueden enriquecer huellas paupérrimas con una multitud de detalles. Este procedimiento, claro, demuestra las grietas de lo “objetivo” del mapa, muestra cómo a su paso por el yo, los hechos se elaboran, generando una renarración que los modifica profundamente.

Al mismo tiempo, con cada detalle que se le añade a las escenas, con cada diálogo, con cada color, con el agregado de la información sensual, la objetividad misma de estos núcleos comienza a disolverse, a tornar el producto del punto de vista de Humberto, del día de Humberto y sus afectos. Los hechos mismos empiezan a desdibujarse a la luz de lo que probablemente omitió por vergüenza o prisa, de aquello que le pareció banales o porque en la inmediatez del diario no logró percibir la importancia que tendrían en el futuro. Incluso los “hechos” están infinitamente agrietados.

En este sentido, resulta importante señalar que los materiales escritos de la novela provienen siempre de personajes masculinos: Esteban, Ricardo, Humberto; mientras que los personajes femeninos: Queta, Violeta, en alguna medida Carlota del Rosario, no escriben; prefieren hablar, privilegian el presente sobre el pasado. Aunque Violeta es autora de una copiosa correspondencia que está empastada en la biblioteca de la casa, el protagonista nunca tiene la curiosidad de leerla. Y por lo tanto, le resulta imposible imaginar a su madre si no es en relación a su padre, a través de la mirada de éste.

Precisamente en este momento es importante pensar los pactos que unen y separan a los personajes del libro. Si la piedra es el lugar de soledad donde las

experiencias pasan por el cuerpo y llegan al umbral de lo verbalizable para de ahí a una elaboración narrativa que rodea al yo del protagonista, es necesario leer ahora a ese yo conviviendo con quienes lo rodean, al yo en los espacios sociales.

II: OTROS PERFILES: LOS PACTOS RENUNCIADOS

Uno de los aspectos más inquietantes de la novela, tanto para mí en tanto lector como para el personaje que la narra, es la imposibilidad de establecer cualquier tipo de pacto que logre una definición estable entre el narrador y los demás personajes. Aquí es donde el hecho de carecer de nombre, incluso cuando Ricardo habla de él en su diario, adquiere toda su importancia. El protagonista no rechaza a todas las personas que lo rodean, no es que elija el ostracismo completo; lo que le sucede es que no acaba de decidir el mapa de sus relaciones, habita una topología permanente, que quizá no es tan distinta de la de cualquier persona, pero que sorprende en un adolescente y que en su franqueza es uno de los mayores logros de José Agustín.

En tanto pacto posible que nunca se concreta, me parece que el primero que se debe explorar es el fraternal, literalmente y también como figura del afianzamiento de relaciones horizontales entre pares.

Las relaciones entre hermanos nunca se dan en condiciones de perfecta igualdad, siempre hay factores que las desvían la línea de su horizontalidad creando desde vestigios hasta situaciones de dominación vertical acaso tan intensa como la relación padre-hijo. Esta consideración no es banal en el contexto de la novela, ya que

hay una minuciosa exploración de la imposibilidad de lograr una nivelación en el pacto fraternal.

La relación del protagonista con su hermano es sobre todo de desconfianza. La observación privilegia la diferencia sobre los rasgos comunes: el protagonista no disfruta la televisión y el hermano no puede despegarse del aparato, el protagonista siente una curiosidad desconfiada de la práctica psiquiátrica mientras que su hermano imita al padre al parecer de manera acrítica. Aunque duermen en el mismo cuarto, rara vez coinciden en otros espacios. No salen juntos a fiestas o al cine ni siquiera con sus padres.

El hermano menor siente curiosidad y le pregunta sobre su vida al protagonista. Se trata de una situación incómoda para el narrador, quien no ha logrado armar sus propios relatos biográficos y prefiere contar la vida de los demás. Por eso, el escrutinio del hermano lo molesta tanto.

De los amigos de su edad, el pacto que le ofrece Ricardo, le parece similar al del hermano. Ricardo le parece menor, no necesariamente en edad, sino en madurez y sobre todo en valía. El trato con Ricardo no sólo incluye maniobras para intentar evitarlo. En ocasiones llega hasta los terrenos de la crueldad, como demuestra el notable episodio de la carrera de bicicletas en el Parque México. Después de retarlo a una carrera en la que lleva clara ventaja, el protagonista frena, se le atraviesa a su amigo y éste se lastima. Ricardo “cojeaba como loco. La verdad es que sentí un chorro de lástima (cantidades), pero en mi exterior sólo se veía mi aire cínico, de canalla hecho y etcétera. Intentaba, para mis adentros explicar el por qué de todo eso”

(93). Esta lucha interna se vuelve mucho más interesante en el siguiente pasaje, cuando el protagonista, ya en casa, recuerda lo sucedido:

no puedo negar, y aunque quisiera no lo negaría, que quiero a este tarado-menso-canalla-y-baboso Ricardo. Lo estimo. Uf, bastante. Aunque sea tan buey. Como si fuera mi hijo --el espejo ofrecía mi imagen sonriendo a fuerzas, pálido y despeinado (mi hermano alzaba sus ojos por sobre el cuento: pequeños, brillantes, como rendijas relampagueando, la ironía asomada y a punto de desbordarse), un mechón sobre la frente, e incluso, ojeras bordeando (hundiendo) mis ojos, que en la claridad mostraban apagados tintes castaños--, sí, si tuviera un hijo bastante tarado y canallesco, lo querría como quiero a este cuate.

Pero a pesar de todo no lo había dejado en paz. (94)

Primero que nada, hay que señalar la compleja construcción de la escena, sus diferentes niveles y su estructura visual. El personaje se contempla en un espejo, donde además de mirarse, mira a su hermano observándolo, quizás analizándolo. En el espejo no sólo recorre su exterioridad; trata también de penetrarse. El efecto sobre el tiempo es de dislocación: para poder relacionarse con su amigo, el único pacto que se le ofrece es enunciado en subjuntivo “si tuviera”, como una virtualidad: la del hijo. Hay una evidente superioridad, pero que en el presente no se manifiesta como deseos de cuidar a Ricardo sino todo lo contrario.

El hecho de la presencia del hermano en el momento en que verdaderamente trata de pensar y sentir su relación con Ricardo no es gratuita: la observación de sí

mismo, es culpabilizada por el hermano, que a su vez es una sombra del padre en lugar de una persona con quien existe un pacto horizontal.

La cuidada complejidad del armado de la escena, el desdoblamiento temporal que me recuerda, en el plano cronológico, las posibilidades presimbólicas de la gran piedra, subraya que la debilidad de los nexos sociales está conscientemente inscrita como un flujo de actividad topológica bajo la acción de la novela en el mapa aparentemente ordenado de la familia, los amigos.

El siguiente personaje con quien el protagonista podría establecer una amistad y no lo hace, o no del todo, es Octavio, el vecino de enfrente. Octavio vive con sus tíos, viene de Guadalajara, canta rocanrol y practica karate. Es él quien invita al protagonista a la fiesta donde conoce a Queta Jonson. Sin embargo, Octavio, que originalmente parece muy diferente a Ricardo, incluso un posible modelo a admirar -- una encarnación de los héroes populares que apenas iban surgiendo gracias a la influencia de los medios, especialmente la televisión-- lo decepciona muy pronto. Es débil pero, a diferencia de Ricardo, ni siquiera le reveló su verdad al protagonista. Quizá la diferencia principal entre los dos es que Ricardo deja su diario en casa del narrador y Octavio sólo le cuenta mentiras, proyecciones de una grandeza que se desgasta conforme avanza la novela. Mientras que la debilidad de Ricardo se revela entrañable hasta cierto punto, la de Octavio le da asco.

Con el último personaje joven, Esteban, se cierra la serie de los probables pares masculinos²⁴ en un lugar ambiguo. Primero que nada, se trata de un personaje mayor. El protagonista está por entrar a la preparatoria. Esteban ya es universitario. La diferencia no sólo consiste en la edad como resta de números abstractos: el capital

cultural, los medios financieros, la independencia respecto a los controles del hogar, verdaderamente parecen separar a Esteban y al narrador. Sin embargo, Esteban integra a su primo a su esfera, no sólo incorporándolo al grupo de los jóvenes en su fiesta de cumpleaños, sino en la intimidad textual, en su recámara, alejado de su propia generación.

Esteban es un adulto diferente a los adultos de la generación de sus padres, enfant terrible en la escuela privada a la que asistió, también encarna una movilidad social no permanente sino voyeurista, no de ascenso como planteaba el México corporativo postalemanista sino oscilante: una exploración que así como incluye una voracidad por los bienes de la alta cultura y de la reciente cultura pop, sobre todo la estadounidense, también lo lleva del otro lado del Viaducto, a la Colonia Buenos Aires y a habitar un avatar falso. Es Estepán para los becarios del Colegio de México y Estebanano para la pandilla de semicriminales de la clase popular.

De Esteban no queda sino saltar a Humberto, el nexo aparentemente vertical del pacto filial. Sin embargo, el hecho mismo de que Humberto se niegue a llamarse “papá” o cualquier otro título genealógico tuerce la supuesta verticalidad de la línea, inclinándola hacia cierta igualdad. Este primer rasgo se fortalece a lo largo de la novela por la reconstrucción de los episodios de la vida de Humberto que le sugiere al protagonista la agenda robada. En estos episodios Humberto rejuvenece progresivamente hasta ocupar una edad apenas mayor a la de Esteban.

Encuentro en uno de ellos un paralelismo importante entre la vida de Humberto imaginada por su hijo, y lo que a éste le sucede con Queta Johnson. Son los

momentos iniciales de enamoramientos con mujeres de cierta iniciativa, que obligan a que sus parejas o futuras parejas se humillen un poco.

Para profundizar en el aspecto más importante de la renuncia a la relación tradicional, sancionada por la sociedad con el padre --y por lo tanto el cuidadoso distanciamiento de una estructura psicoanalítica como architrava del mundo-- comenzaré por pensar el tejido de los más importantes pactos posibles al recorrer las dos presencias femeninas más importantes de la novela: Violeta y Queta.

La rima consonante entre los nombres apunta hacia el hondo paralelismo entre los episodios de juventud de Violeta y Humberto y el reciente noviazgo “de a mentiritas” entre “la cantante juvenil” Queta Johnson y el protagonista. Este paralelismo esboza un futuro ominoso para esta relación, conforme el tema del divorcio de los padres cobra densidad a lo largo de la novela. Se convierte en un posible aviso de lo que espera en el futuro, cercano o lejano.

Por supuesto, el tema edípico subyace en la relación del protagonista con su madre y anuda en él los dos pares de relaciones. Desde la manera en que observa a Violeta y el contrapunto entre las dos secuencias sexuales --sus padres, él con Queta Johnson-- hasta la posibilidad a un tiempo liberadora y aterradora del divorcio, es fácil encontrar decenas de pasajes donde se puede activar el *mythos*.

Pero precisamente porque resulta tan fácil encontrarlos es que resultan sospechosos.

En un contexto en que se cuestiona la cabalidad de todos los pactos que relacionan al protagonista con los demás personajes de la novela, en que las escenas claves de la vida propia no regresan y el trabajo narrativo que sustenta el análisis se realiza con las

historias de los demás el pacto más sospechoso es precisamente aquel que estabilizaría todos los demás, que posibilitaría, mediante la imposición de un significativo maestro, verdaderas relaciones donde los poderes fueran de alguna manera estables. Todo esto presenta la ocasión de radicalizar mi análisis hasta su grado más extremo, esto es, presentar el horizonte que *De perfil* anuncia.

III: EL HORIZONTE DE ANTÍGONA

En su magnífico libro sobre Antígona, Judith Butler propone una relectura del texto de Sófocles y a partir de ello, la propone como el modelo de la simbolización del mundo, sustituyendo el paradigma edípico tradicional²⁵.

La primera operación crítica que propone y que me gustaría considerar a la luz del texto de José Agustín es la siguiente: “*To recast positions of kinship as ‘symbolic’ is precisely to posit them as preconditions of linguistic communicability and to suggest that these ‘positions’ bear an intractability that does not apply to contingent social norms*” (30).

Se trata del planteamiento que Butler cuestiona mediante la muy particular posición de Antígona respecto a su familia y lo familiar, a la idea de la institución familiar. Hay que recordar que es hija y hermana de su padre, pero que lo que dice en la tragedia es no solamente importante sino sumamente claro. ¿De verdad esta estructura de lo familiar no es un rasgo contingente porque su contingencia crearía una imposibilidad comunicativa?

El protagonista de la novela de José Agustín intuye o desea al menos una inestabilidad que cuestiona permanentemente sus nexos familiares y sociales, se burla

permanentemente de los planteamientos simbólicos (edípicos) y por ello conmueve las capacidades de comunicación lingüística. Ahora, si seguimos el argumento de la teórica estadounidense, agrega que: “*the very description of the symbolic as intractable law takes place within a fantasy of law as insurpassable authority*” (30); lo que introduce una característica central para pensar lo simbólico desde el punto de vista de Butler: su contingencia, la posibilidad de renarrarlo. Aunque la autoridad --de lo estatal-patriarcal-- prefiera representarse como universal, su universalidad siempre está sujeta a renarraciones, modificaciones que la sobrepasan, modificándola radicalmente. Los sujetos, incluso con la debilidad aparente del protagonista adolescente de *De perfil*, pueden desafiar la autoridad alejándose de lo familiar y acercándose a otra ley, coqueteando con ella, aunque finalmente opten por los nexos anteriores, al menos temporalmente. Lo que interesa en este momento es la naturaleza de la *otra ley*:

Is this a law that defies conceptualization and that stands as an epistemic scandal within the realm of law, a law that cannot be translated, that marks the very limit of legal conceptualization, a breakage in law performed, as it were, by a legality that remains uncontained by any and all positive and generalizable law? This is a legality of what does not exist and of what is unconscious, not a law of the unconscious but some form of demand that the unconscious necessarily makes on law, that which marks the limit and condition of law's generalizability. (Butler 33; el subrayado es suyo)

Si lo que plantea Butler es verdad, y desde luego así lo creo, hay que preguntarse en qué condiciones se activa, cuándo las exigencias del inconsciente hacen fructificar

esta ley otra, que es la negatividad de cualquier cartografía existente, su necesaria modificabilidad topológica. No otra positividad, sino el hecho de que ninguna positividad es inmune a la modificación. La posibilidad de que un uso topológico lleve a la modificación de un mapa y las topologías alternativas se revelen como verdaderas desde siempre, verdades más importantes que las que escandalizan, dependen de esta condición de (im)posibilidad de cualquier mapa.

El mapa de una ciudad en que se puede atravesar el Viaducto desde la clasemediera colonia Narvarte hacia la Buenos Aires de clase baja, en que la noche es permisible para los jóvenes, en la que el sexo es parte integral de la textura de la vida, aún sin haber sido sancionado por las instituciones.

Una de las características de esta ley otra en la *Antígona* de Sófocles es que sus normas quedan fuera de la obra, que nadie las “dice”, lo cual nos lleva, una vez más a la gran piedra como umbral. Hay que pensarla “*at the limit without which the symbolic cannot be thought, it remains, nevertheless, unthinkable within the symbolic*” (Butler 40). La piedra marca lo que resulta *tan* impensable que fuerza a pensar. Un umbral que señala los límites de lo universal. Resulta un verdadero peligro para la universalidad porque revela su contingencia, la posibilidad siempre latente de la modificación. La naturaleza del peligro es la imposibilidad de asimilarlo. Este límite radical, en el caso de la historia mexicana, se actualizará en el 68, con su profundísima reconfiguración de lo nacional: el radical cambio necesario que implica una verdadera refundación de lo simbólico.

Finalmente, en su resumen de la manera en que Lacan lee la figura de Antígona, Butler nos otorga una intuición fundamental:

Antigone will emerge, then, for Lacan as a problem of beauty, fascination, and death as precisely what intervenes between the desire for the good, the desire to conform to the ethical norm, and derails it, enigmatically, from its path. This is, then, not an opposition between one discourse or principle and another, between the family and the community, but a conflict internal to and constitutive of the operation of desire and, in particular, ethical desire. (46-47)

Cómo pensar el momento que en la entraña de lo simbólico un deseo de mantenerlo se vuelve tan hondo que lo hace correr un peligro tal que puede desviarlo de su propia posibilidad de existencia, hacia la revelación catastrófica de su contingencia. Esta es la oposición que se esboza en el fondo, como un balbuceo, en *De perfil*. Este deseo de la verdad que irrita el mapa de las verdades es constitutivo de lo simbólico pero también entraña siempre la posibilidad de producir su modificación topológica.

En este sentido, y para terminar, vale la pena repensar el término juventud en el sentido que le da Lévinas, como radical inconformidad filosófica, como posibilidad de mantener abierta la herida y por tanto la responsabilidad hacia los otros (112-13). Ésta es la verdadera juventud de *De perfil*, que aún conserva: la apertura hacia la experiencia topológica de introducirse en el mapa y dejarse atravesar por los otros, permanentemente, de estar y saberse fuera de casa. Por lo menos en el jardín, en el lugar de las posibilidades.

6.- CARLOS FUENTES: DEL NUEVO CAUDILLO AL TESTIGO

El intento de Carlos Fuentes en su novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962) resulta tan abarcador como el vasto fresco de la primera, *La región más transparente* (1958). En este caso, en vez de analizar una ciudad a través de sus habitantes --a la manera de *Manhattan Transfer*, como les preocupaba señalar a sus primeros críticos-- se ocupó de un personaje como eje de su relectura de la Revolución Mexicana y la institucionalización del orden que la sucedió. Los polos de la novela en cuanto a lo histórico son el México del Porfiriato, como antecedente directo de la Revolución y, en el otro extremo, en 1959, la significativa represión de la huelga de ferrocarrileros. La primera diferencia entre *La muerte de Artemio Cruz* y *La región más transparente* es pasar de un recorrido geográfico-localizado a otro histórico que, por otra parte, logra ocupar prácticamente todo el país.

El enciclopedismo, la vocación totalizadora de ambos libros, los distancia de las obras antes examinadas en este volumen. Si bien, como se verá más adelante, la voz de la novela está descompuesta mediante un prisma que la torna triple, y pese a que la historia de Artemio Cruz implica a muchas otras personas, la multitud de voces que puebla la obra de Monsiváis o Poniatowska no se presenta aquí sino de manera subordinada siempre a la persona de Artemio Cruz.

Pero ¿qué importa de *La muerte de Artemio Cruz*? Discutir si se trata del mejor libro de Carlos Fuentes puede resultar entretenido o revelar algo sobre el momento crucial de mi vida cuando se me presentó por primera vez. Propongo un ejercicio diferente. Reconsiderar su importancia no como un momento de la novela en

español, sino a la luz de su pertenencia a la serie de los libros que releo en este volumen.

En varias ocasiones, Fuentes ha reconocido que le resultó imposible escribir una novela que estuviera a la altura de los hechos del 68 mexicano. Esto no resulta ancilar sino todo lo contrario si se intenta leer *La muerte de Artemio Cruz* como un libro *sobre* el movimiento ferrocarrilero. Lo mismo sucede cuando se usa como *punctum*, como acceso a la obra, en lugar del movimiento dirigido por Demetrio Vallejo, un momento cualquiera de la Revolución. En cualquier caso el resultado es francamente pobre: sus datos y sus teorías sobre los setenta años de historia cobijados bajo la sombra de la vida del protagonista son finalmente esquemáticos, aunque indicaran en el momento de su publicación posibilidades inquietantes sobre la lectura de momentos históricos cruciales en el siglo, hoy en buena parte se han naturalizado. Sin embargo creo que más importante aun es que estos momentos han sido renarrados de maneras más ricas e incluyentes.

La importancia actual del libro radica en que piensa al hecho histórico como productor de consecuencias que no se agotan en el momento de su acontecer. Esto es, en el mundo de esta novela, el pasado es absolutamente cartográfico y excluye la agencia implicada por la torsión de lo topológico hasta el momento en que el pasado se recuerda, hasta que Artemio Cruz accede a decirlo, a decirse en él.

Me gustaría releer *La muerte de Artemio Cruz* mostrando al mismo tiempo su teoría de la historia tranquilizadora que “explica” la Revolución y la vuelva menos traumática al lograr incorporarla a la textura de lo simbólico, y, por otra parte, como la posibilidad de subvertir esta teoría tranquilizadora mediante el acto mismo de su

enunciación. Esta segunda operación es la de pensar si existe en la novela misma una línea de fuga que nos permita un protocolo de lectura distinto, que viole su inmutabilidad aparente y la libere hacia una activación topológica. Para ello es necesario, primero, entender los procesos formales en que Fuentes asentó su manera de concebir la historia.

I: LA COMPOSICIÓN

La muerte de Artemio Cruz está compuesta por 38 fragmentos agrupados en trece secciones; doce de tres fragmentos y una, la que cierra el libro, de solo dos. Cada uno de los grupos de tres fragmentos comienza con una narración en primera persona del singular, donde predomina el presente del indicativo, sigue otro narrado en segunda persona del singular donde el tiempo predominante es el futuro del indicativo y cierran estos grupos los fragmentos narrados en tercera persona del singular escritos predominantemente en pretérito del indicativo.

En palabras de uno de los críticos tempranos de la novela, en los fragmentos del “yo”, que corresponden al momento cada vez más cercano de la muerte, “la narración es de una fijeza pavorosa, la inmoviliza” (Jara 172). Se trata de la narrativa de la extinción de Artemio Cruz.

Los momentos del “tú” revelan, según la crítica habitual de la novela, la esencia del personaje y con ella la de la mexicanidad, en una vena que narrativiza el ensayo, lo hace formar parte de la novela. Para Nelson Osorio “esbozan un futuro, una posibilidad de opción, de elección abstraída de ciertos momentos claves y definitorios en la existencia del personaje que ahora agoniza” (133). Jara agrega que

en ellos “El narrador iluminará aspectos de su discurso vital que le son desconocidos” (173) y logran lo que este mismo crítico articula así: “paulatinamente se transformará en símbolo de Hispanoamérica” (174). Un tercer comentarista opina que se trata de una “futuridad mas sin posibilidad de modificación” (Loveluck 217).

Finalmente los fragmentos de “él” constituyen lo que podría llamarse la novela tradicional, los doce momentos de la vida de Artemio Cruz que posiblemente habría privilegiado un escritor del siglo XIX. Son, afirma Osorio, “12 momentos que constituyeron otras tantas posibilidades de elección que al resolverse fueron conformando el ser definitivo del personaje que ahora agoniza” (133). Vale la pena señalar cómo, a pesar de la división de los tiempos, la elección léxica de sus críticos lleva siempre a una cristalización irremediable, tanto de una esencia individual como de su promoción a lo típico.

La estructura de la novela podría explicarse como lo hicieron estos críticos: “Técnicamente, el YO del personaje (ÉL) se duplica en un TÚ en el cual se transparentan sus motivaciones profundas de su (sic) vida, a pesar de su resistencia” (Jara 174), y con mayor precisión:

En cada uno de los instantes de la agonía de Artemio Cruz, una palabra, una referencia apenas esbozada muchas veces, o una asociación subliminal, motiva el funcionamiento subconsciente que baraja ese recuerdo en una dimensión trascendente, y luego la memoria lo rescata y actualiza desde el pasado. (Osorio 135)

Me interesa explorar esos momentos de decisión con un matiz levemente distinto. No como los que hicieron a Artemio Cruz ser quien es sino pensados como los momentos

en que podría haber sido una persona distinta y no lo fue; los momentos en que podría haber huido de una definición. Esta descripción privilegia, desde luego, los fragmentos narrados en tercera persona y fechados, dejando a un lado dos terceras partes de la novela. Pero su significación última tiene que ver no con los hechos, sino con su interpretación final desde el borde de la muerte. ¿Qué significa que Artemio Cruz visite precisamente estos momentos? ¿Es un arrepentimiento? ¿Vislumbra una posibilidad de lectura distinta, en la que es finalmente posible activar virtualidades que ha aplastado?

Para intentar responder estas preguntas debo ocuparme primero de la novela contenida en los capítulos múltiples de tres del libro. Su orden no es cronológico, lo que la diferencia de su obvio modelo decimonónico y abre, acaso, una posibilidad diferente de lectura a la del fatalismo esencialista. Recorramos sumariamente estos fragmentos:

El fragmento 3, el primero de la novela obvia de Artemio Cruz, nos muestra un cuadro de plena burguesía, justo antes de la boda de su hija, el 6 de julio de 1941.

El segundo de estos fragmentos es del 20 de mayo de 1919. Retrocede en el tiempo para mostrar cómo es que nació esa hija. Narra la llegada de Artemio Cruz a Puebla, donde habrá de conocer a su esposa.

Así, si bien no existe un flujo cronológico lineal progresivo entre los fragmentos de la novela en tercera persona, hay sin duda ecos y vasos comunicantes que permiten su asociación, que hacen que su aparente desorden sea claramente un orden. El procedimiento ya lo había usado Rulfo con inmensa fortuna (ver capítulo siguiente) y su origen más probable son lecturas que desde luego también hizo

Fuentes: Joyce y Woolf, claro, pero centralmente Faulkner. Lo que resulta más relevante para los propósitos de este ensayo es cómo procede Fuentes para seleccionar fragmentos de una vida. Por ello, creo que vale la pena, seguir con el repaso de estas partes:

La tercera --4 de diciembre de 1913-- habla de Regina: su primer amor, quizás el único verdadero, y se asocia al segundo como un contraste de amores. La relación edénica --o edenizada, pues comienza con una violación-- a salto de mata durante Revolución frente a la estabilidad que es siempre conyugal, acompañada por una dote porfirista en el México nuevo.

El 3 de junio de 1924, es la fecha del siguiente fragmento. El tiempo vuelve a adelantar. Aquí se cuenta cómo la posibilidad del amor con su esposa Catalina se quiebra definitivamente: ya sólo será una alianza de conveniencia.

El fragmento quinto de la serie de la tercera persona, fechado el 23 de noviembre de 1927 es el momento en que a Artemio Cruz le ofrecen chaquetear. Acepta integrarse al bando ganador, al poder. Así, la traición al matrimonio rima con esta otra, a sus ideales políticos, a su lucha de juventud.

El sexto, que marca la mitad del libro, sucede el 11 de septiembre de 1947, y parte de una traición de orden menor: un fin de semana en Acapulco con una joven que el personaje piensa de ocasión. Pero también marca el momento en que Artemio Cruz descubre que ha envejecido y se queda con ella.

El séptimo de los días claves, el fragmento 21 del libro, tiene lugar el 22 de octubre de 1915 y hace contrapunto con el anterior inmovilismo de la vejez porque narra las aventuras más llenas de acción de Artemio Cruz durante la Revolución.

El 12 de agosto de 1934 aparece Laura, su amante, con quien vive momentos de felicidad, en París y en Nueva York. Laura le ofrece otra vida, le sugiere permanecer a su lado, pero Artemio Cruz se niega a aceptarla. Prefiere seguir con las aventuras amorosas y la desventura matrimonial.

El noveno fragmento narrado en tercera persona se produce con fecha del 3 de febrero de 1939 y narra la muerte del hijo de Artemio Cruz, Lorenzo, quien, de la misma manera en que Laura representaba la última posibilidad de entregarse al amor, significa el modo en que la estirpe de Cruz podría recobrar su pureza, confirmar su ardor guerrero. O lo preserva en el mártir muerto en lugar del veterano corrupto.

El 31 de diciembre de 1955 marca el momento preciso de esta decadencia en esplendor, cuando la joven generación es repudiada por la de los revolucionarios triunfantes: están dispuestos a corromperse pero no tienen una pureza pasada que sacrificar.

La penúltima fecha en esta serie, y casi la más antigua es el 18 de enero de 1903. Aquí Artemio Cruz se despide del mulato Lucero, quien lo ha criado los primeros catorce años de su vida. También es donde se da su primer hecho de sangre: el asesinato de su tío.

Artemio Cruz nace el 8 de abril de 1889. Producto de la violación de Isabel Cruz o Cruz Isabel por el terrateniente Antonio Menchaca nace el niño que habrá de criar su tío materno: descende de los dueños del país y de sus esclavos, es un mestizo de raza y clase. Este nacimiento marca la última fecha que se narra.

II: EL SIGNIFICADO DE LA TRAMA

Si bien no se trata de un recorrido contracronológico en el sentido riguroso del “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier, el hecho de que los dos últimos fragmentos escritos en tercera persona se desarrollen hacia el horizonte de la génesis de Artemio Cruz da una sensación de orden de la memoria hacia sus puntos de fuga. Por más que, como se puede comprobar en el resumen precedente, sólo se trate de una ilusión. Una ilusión producida quizá porque todas las vías amorosas han quedado definitivamente canceladas y sólo queda retroceder hacia el centro de la concha del caracol, a los rincones más oscuros de la telaraña, por decirlo con las palabras de un atento lector de Fuentes: José Emilio Pacheco.

El recorrido no sólo produce los altibajos --crecimiento de la fortuna política emparejada a la degradación moral-- que cuidadosamente señala Osorio, también es el catálogo, las facetas del traidor, del político rapaz cuyo origen psico-racial es la calca narrativa de lo que Paz denomina la chingada en *El laberinto de la soledad*.

La importancia del final de la novela en cuanto a la veta narrativa en tercera persona consiste en que agota los hechos y ofrece una tensión temporal entre las partes: mientras se narra el nacimiento en el capítulo de tercera persona, se produce la muerte en el presente donde, se puede suponer, se realiza el acto de enunciación al tiempo que Artemio Cruz muere. Así, más allá de que se propone un tiempo cíclico que curva al lineal y que engloba al dislocado, se propone también una relectura de la propia vida desde la deuda radical con la historia, con los muertos y, centralmente, con los vencidos.

Con base en esto quiero analizar uno de los aspectos que de manera constante se desarrollan en el libro: el tema del doble, y la particular manera en que Fuentes lo resuelve. La característica fundamental es que este tema aparece trenzado con el de la muerte. En casi cada uno de los episodios de su vida que recuerda, alguien murió por Artemio Cruz, hubo una persona que se sacrificó en su lugar. En varios casos, cabe agregar, el sacrificio no consiste en la muerte sino en el rechazo de una vida; pienso centralmente en las ocasiones en que Artemio Cruz rechaza entregarse al amor para no cambiar, para permanecer fiel a sí mismo, a su proyecto de adquisición de poder político y económico de movimiento imparable. Sea cual sea el destino del cuerpo sacrificado, siempre se trata en alguna medida de un doble de Artemio Cruz.

La diferencia más importante en cuanto al desarrollo del tema del doble en *La muerte de Artemio Cruz* respecto a su tratamiento habitual en la literatura es que no se trata de un desdoblamiento sino de privilegiar el movimiento opuesto: el de la incorporación, de eliminar al doble posible y con ello ocupar su lugar en la vida; en el escalafón social o en la política, librándose por supuesto del esfuerzo requerido para acceder a esa posición. Aunque por otra parte, al eliminar el esfuerzo, evade también cualquier posibilidad ética. Los dobles de Artemio Cruz son mejores que él. Al subsumirlos, la parte que desecha es la de la superioridad, quedándose con el “premio” a esta conducta sin la experiencia vital necesaria para adquirir los puntos de vista.

Así, Artemio Cruz realizará las virtualidades --que no las virtudes-- que le hereda el mulato Lucero, las del joven de buena familia poblano Gonzalo Bernal, aquéllas del anónimo soldado al que no se tomó el tiempo de salvar, del yaqui con las

dos piernas rotas, del tío al que mató de propia mano a los catorce años y del hijo que muere tratando de ser un héroe en la Guerra Civil española. Realizar es aquí un término complejo ya que Artemio Cruz no *se* convierte en las personas que se han sacrificado por él en diferentes momentos de su vida, sino *las* convierte en Artemio Cruz. Las sobrevive, vive en sus lugares, en sus casas y con sus fortunas, pero eliminando su diversidad, sus voces. Parece existir una esencia --y por lo tanto un esencialismo-- monolítica que esta incorporación de los otros no logra modificar. Esta incorporación puede ser pensada usando un verbo caro al sistema que Artemio Cruz encarna: es una cooptación. En el sentido que adquiere el verbo en México la incorporación de lo individual a lo corporativo obliterando cualquier diferencia. Para perdurar se debe devenir aquello que absorbe: asentir.

Las vampirizaciones de sus dobles explican por qué los fragmentos de lo que fue la vida de Artemio Cruz están narrados en tercera persona: se trata de la vida de “él”, quien no murió y de “él” o “ella”, los otros: quienes se sacrificaron por Artemio Cruz. El yo, paradójicamente preexiste, pues en cada unidad de la novela precede estas incorporaciones, aunque en realidad es su resultado. Las precede desde el examen del momento presente, desde la renarración de la muerte. En el momento de la muerte, cuando por fin el cuerpo de Artemio Cruz será el cadáver y no el de alguien más, hay una separación entre la muerte, los muertos y Artemio Cruz, que siempre, por definición, sobrevive. Artemio Cruz es uno, el muerto es otro. El muerto es yo, Artemio es él.

Desde luego, esto también explica la ausencia de narración novelística en tercera persona en el treceavo y último grupo de fragmentos. Ya la muerte está

dentro, encima, casi en todas partes: las distintas personas, como se ve en esos últimos fragmentos, se conjuntan. Como todo soberano, como Pedro Páramo, Artemio Cruz tiene que morir más de una vez para terminarse. Artemio Cruz tiene que morir por cada uno de sus muertos, de quien es deudor, y una última vez por sí mismo.

Como salida de la parte puramente narrativa de la novela hacia la totalidad de su composición que ya he adelantado en parte, quiero analizar con más detalle el centro de las acciones del capítulo que se desarrolla el 22 de octubre de 1915, en plena Revolución.

Después de que Artemio Cruz es capturado en una escaramuza, lo llevan prisionero. Sabe que lo fusilarán. Ambos bandos fusilan a los oficiales. Va a caballo junto con un yaqui que “murmura en su lengua: Vamos a pasar junto a una mina abandonada hace mucho. Cuando pasemos junto a una de las bocas de entrada, rueda del caballo y corre hacia adentro; eso está lleno de chiflones y allí no te han de encontrar” (Fuentes 1980, 1263-64). Como suele suceder con los compañeros de ruta del protagonista, Tobías el yaqui no sobrevivirá: “Olvídate de mí. Tengo las piernas rotas” (1264).

Artemio Cruz obedece el consejo, y desaparece en la mina antes de que los soldados carrancistas puedan cazarlo. “Parece que se han ido. Puede que sea una celada. Más vale esperar aquí”, piensa el personaje. Y luego, poco a poco, intenta la salida; va siguiendo sus sentidos, excluida la vista por la densa obscuridad. El proceso mental de Artemio Cruz dentro de la mina resulta sumamente interesante:

Tocó varias roturas en su pantalón, en la túnica cuyas espiguillas doradas se habían desprendido. Y cansancio, hambre, sueño. Un cuerpo joven estiró las piernas y sintió el pulso fuerte en los muslos. La oscuridad y el reposo, el leve jadeo y los ojos cerrados. Pensó en las mujeres que quisiera conocer; el cuerpo de las conocidas huía en su imaginación: La última fue en Fresnillo. (1266)

De la información sensorial inmediata se pasa muy sutilmente a la que acompaña a la memoria, de lo presente en el pantalón, a lo que debería estar en la túnica. Es una oscilación porque regresa al cuerpo y luego a la información exterior, para volver al cuerpo. Del descanso, quizás el entresueño, a la penetración en los procesos de la mente. No es casualidad que se bifurque hacia la inseguridad del subjuntivo “quisiera”, paradójicamente más preciso que el pasado. No le basta lo concreto. Sus sueños del futuro son más potentes que su biografía. Ése es el deseo primordial de Artemio Cruz, el que lo hace sobrevivir a todo y a todos.

Sin embargo, Artemio Cruz acaba optando por la memoria y recuerda a la prostituta: “Una de esas (*sic*) que lloran cuando se les pregunta: ‘¿De dónde eres? ¿Por qué viniste a dar aquí?’” (1266). Aunque dice que se trata de la pregunta de siempre, tratando de restarle importancia, en realidad se trata de una cuestión fundamental. La prostituta de Fresnillo no le contesta, a diferencia de las demás, a quienes, según él: “les encanta inventar” (1266). Su silencio particular y la generalizada incapacidad de responder con la verdad a la pregunta del origen se complementan con la siguiente reflexión de Artemio Cruz: “¿Qué voy a hacer cuando esto se acabe? ¿Y para qué pensar que se va a acabar? Así nunca pienso yo” (1266). Ni telos ni arché, sólo el ahora, el mientras del deseo de sobrevivir, pero infectado

una vez más por el futuro. El mientras en la mina, en la desaparición que significa la muerte suspendida, pospuesta. En la mina, Artemio Cruz reflexiona en que no suele reflexionar, piensa cómo no suele pensar: detiene el tiempo para observarse. Se trata de un *precis* de la estructura completa de la novela. En la pausa mortal los tiempos confluyen. En la mina de manera parcial porque no ha llegado la muerte de manera definitiva; en la novela se cristalizan completamente porque es el momento del tránsito final.

Pero Artemio Cruz no se deja caer, ni durante ese momento sin tiempo que le permite o quizá lo obliga a soñar con la paz, con una vida tranquila, casi bucólica: “No te duermas, estate listo...” (1266), se dice. Pasa de la ensoñación a la acción, tiene que obligar a que el tiempo transcurra, sin su esfuerzo permanecería estático, sin reiniciar: “¿Habría anochecido? ¿Habría perdido la cuenta de las horas?” (1267).

En el siguiente momento en la mina descubre que “[l]o habían sellado en esta tumba de vetas agotadas” (1267). Las vetas agotadas y la entrada que no puede ser usada para salir resultan ricas si se leen como la imposibilidad de volver al pasado, aunque este pasado pueda contemplarse. Esta lectura adquiere potencia cuando se piensa retrospectivamente desde el momento en que Artemio Cruz, después de un trayecto accidentado, encuentra luz y sale del tiro abandonado:

Cayó, sin escuchar ni ver, sobre la primera franja de tierra iluminada. Cómo iba a ver; bajo ese sol de las tres de la tarde, derretido, que iluminaba como un hongo de cal el *sarakof* del hombre que reía y le alargaba la mano.

--Ándele capitán, que nos va a hacer llegar tarde. Mire no más (*sic*)
cómo le

entra el yaqui al rancho. (1269)

¿Adónde si no al presente puede ir a parar esa exploración del pasado y del futuro, del tiempo pensable? La excursión desemboca, al parecer, en el punto exacto en que se había interrumpido la vida de Artemio Cruz. Como si nada hubiera pasado. Pero el trabajo de reacomodar el pasado y el futuro nunca carece de consecuencias. El hecho de haber estado en la mina, de darse cuenta de que la entrada ya no es una posible salida, debería cambiarlo. Artemio Cruz se ha enfrentado a sí mismo, ha visto con claridad su pasado como inexistencia y ha contemplado sus ambiciones; está mejor preparado para perseverar en sus visiones. Ha descendido a la topología de su deseo y esto lo hará vivir. Sin embargo, no hay modificación.

La diferencia entre este capítulo y el libro completo consiste en el hecho de que en la novela Artemio Cruz está al borde mismo de la muerte y a diferencia de otros episodios, se despeñará finalmente en ella. Esto hace que su lectura de sí mismo, a diferencia de los tanteamientos en la mina, sea completa. Artemio Cruz, finalmente se vuelve un lector integral de sí. Y de esto me ocuparé en la última parte de este capítulo. Antes es necesario reflexionar un poco más sobre las concepciones del tiempo en Fuentes.

III: EL TIEMPO

En la obra ensayística de Fuentes se puede encontrar abundantes reflexiones sobre su concepción del tiempo, reflexiones que sin duda iluminan su práctica novelística:

Entre nosotros no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes. Nuestro tiempo se nos presenta impuro, cargado de agonías resistentes. La batalla es doble: luchamos contra un tiempo que, también, se divierte con nosotros, se revierte contra nosotros, se invierte en nosotros, se subvierte contra nosotros, se convierte en nombre nuestro.

(Fuentes 1971, 9-10)

Vale la pena analizar la cita con calma. Aunque al parecer este pasaje de *Tiempo mexicano*, una colección de artículos compilada en 1971, parecería explicar de manera convincente los mecanismos cronológicos de *La muerte de Artemio Cruz*, hay una diferencia inquietante entre las dos: pasamos del tiempo de un personaje que parecía ser lo que lo hacía único y en ocasiones soberano, a un tiempo que comparte un sujeto colectivo, un nosotros que incluye a la nación toda. Si seguimos leyéndolo a través de este ensayo, Artemio Cruz deja de ser único; ya no representa ni siquiera a la clase vencedora que surge de la Revolución sino alegoriza a la nación entera.

Entonces el ensayo sirve para recordarnos, si nos plegamos a Fuentes, que no es el tiempo de Artemio Cruz lo que lo hace diferente sino su manera de aceptar que el tiempo múltiple. “Se convierte en nombre nuestro”, dice Fuentes, y en otra parte: “todo tiempo debe ser mantenido ¿Por qué? Porque ningún tiempo mexicano se ha cumplido aún” (Fuentes 1971, 10). No todo mundo cumple este dictum. Las viejas familias porfiristas, por ejemplo, se niegan a aceptar el tiempo nuevo y por eso fracasan.

La explicación de por qué Artemio Cruz lo logra, se encuentra en el mismo ensayo, un poco más adelante: “Sólo la Revolución (...) hizo presente todos los

pasados de México. Lo hizo instantáneamente” (11), así se precisa de manera más aguda la función del episodio que acabo de comentar. Artemio Cruz vive agudamente el momento de la Revolución y más tarde reconoce y aprovecha el momento en que:

La pesada tradición del poder centralista, la inveterada enajenación mental al paternalismo y la razón de ser burguesa pronto convirtieron a la Revolución en Institución; una institución que rinde homenaje al pasado indígena y revolucionario con palabras y al presente “progresista” y burgués con actos.

(Fuentes, 1971, 11)

El mejor modelo para analizar este tipo de plegamiento en la novela proviene, de manera aparentemente paradójica, de un artículo que se aboca a pensar principalmente la obra ensayística de Fuentes. Wendy Faris indica que

A lo largo de la carrera de Carlos Fuentes, sus textos han revelado una forma de pensamiento absolutamente dialéctica junto con un fuerte sentido del regreso del pasado. Me gustaría analizar aquí una figura retórica recurrente en la prosa de Fuentes que, además de ser fascinante, constituye una analogía lingüística para estas dos características de la obra de Fuentes. (299)

La figura es el quiasmo: la presentación de dos elementos A y B de la forma AB seguida de la forma BA, lo que prácticamente en todos los casos subvierte el sentido de la forma AB. A lo largo de su ensayo Faris va encontrando diferentes momentos en que Fuentes lo utiliza, incluso en detrimento del sentido original de su argumentación.

En cuanto al quiasmo como regreso al (del) pasado, Faris hace una observación exacta, si bien muy poco sorprendente a estas alturas del análisis:

Respecto al regreso quiásmico del pasado, como es con frecuencia el caso, las ideas de Fuentes son en extremo paralelas a las de Octavio Paz. En el ensayo “El tiempo de Octavio Paz”, Fuentes propone un presente poético, un momento que evoca a un pasado y prevé un futuro que repite el pasado. Es como si ese presente poético estuviera en el centro de un diseño quiásmico (entre las dos B). (310)

Esta repetición del pasado en el futuro es una clave fundamental para mi lectura de *La muerte de Artemio Cruz*, ya que al parecer implica una repetición pura, en la que lo nuevo no puede entrar al mundo porque ya entró. Al terminar de formularse el quiasmo, la estructura se cierra definitivamente. Faris se ocupa de *La muerte de Artemio Cruz* del modo que sigue:

Dentro de la ficción la estructura penetrante de la inversión relacionada con las inversiones quiásmicas es el movimiento de un lugar o tiempo final [A], excursiones a varios pasados [B], [B], y un nuevo regreso al principio en el espacio inicial [A]. En *La muerte de Artemio Cruz*, el “yo” del presente moribundo inicia y termina la historia, encerrando al “tú” y al “él” del pasado, ambas alternativas más deseables a sí mismo. (302)

Casi uno las dos citas, para señalar cómo Faris pliega su lectura de la novela a la producción ensayística de Fuentes que, a su vez, se apega a una cierta lectura de Octavio Paz.

Sin duda, en el contexto del ensayo de Faris, se trata de una operación crítica apropiada. Muestra la manera en que aparece el tropo fundamental de la prosa de reflexión de Fuentes en una novela sumamente ensayística y lo utiliza como pieza

clave de su lectura. El problema es que, sometida a este circuito, la novela resulta improductiva cuando se activa su perfección.

Esto es lo que han hecho tradicionalmente sus críticos: armar el rompecabezas que plantea el libro, uniendo obedientemente cada una de las piezas, trazando el recorrido del personaje y leyendo la figura que trazan, por ejemplo, las líneas complementarias de su fortuna económica ascendente y de su degradación moral. Desde luego sería mezquino negar su importancia en la novelística mexicana del siglo XX: sus logros estilísticos y de estructura en su momento fueron fundamentales. La pregunta es ¿cómo releer *La muerte de Artemio Cruz* hoy?, y ¿vale la pena intentar activarla como renarración histórica? O bien, ¿cómo nos obliga a leerla el archivo que propongo en el resto de los capítulos de este libro? Este último planteamiento puede describirse en términos del quiasmo en tanto tropo maestro. ¿Es posible que el quiasmo modifique su conformación cerrada? ¿Se puede aún aprender a localizar escollos, astillas, grietas en un sistema tan consumadamente ajustado como una novela del primer Carlos Fuentes?

Se puede pensar el quiasmo como una forma de pasar de un mapa a otro -- invirtiéndolo, mostrando la diferencia de colocar su norte en la parte inferior-- pero resulta mucho más rico detenerse en sus efectos aparentemente secundarios, marginales, los flujos topográficos infinitesimales que posibilitan el cambio mayúsculo de la inversión. Sobre todo si el quiasmo no es algo que suceda en el espacio mínimo de una oración sino ocupando todo un libro. En *La muerte de Artemio Cruz* la inversión, simbolizada con la llegada simultánea a la rememoración del nacimiento y a la consumación del tránsito de la muerte, toma todo el libro para

ocurrir, y mientras se va dando, suceden otros movimientos, que ha llegado la hora de privilegiar.

IV: ARTEMIO CRUZ TESTIGO

El envejecimiento de *La muerte de Artemio Cruz* me parece tan agudo que merece meditarlo aunque sea brevemente. Creo que se debe a su manera de cristalizar, de completarse, al hecho de que las tres voces que componen la discursividad del libro, y los doce momentos narrados confluyen en una misma dirección y ajusten tan bien. La novela ha envejecido por su perfección sin grietas. Pero acaso esta perfección es producto de una activación de sus lectores. Acaso pueda activarse de otro modo.

En este sentido, resulta interesante que en su novela de 1999, *Los años con Laura Díaz Fuentes* hace que reaparezca Laura, la amante de Artemio Cruz. Aunque son apenas menciones que pueden ser leídas como guiños dirigidos a los lectores de ambos libros, me parece que hay una explicación mucho más interesante. Más allá de la mención que garantiza el tejido social del microcosmos narrado, a la manera de Balzac o de Galdós, me interesan estas viñetas porque indican la dirección de una posible relectura de Fuentes sobre su propia obra.

El proyecto de renarrar el siglo de Artemio Cruz subvierte el libro de 1962 en varios sentidos. Primero que nada, el punto de vista es femenino y aunque Laura no es precisamente pasiva, tampoco ocupa la centralidad de la esfera pública que caracteriza a Artemio Cruz. En segundo lugar, los hechos se presentan de manera cronológica: ya no es un tiempo interno el que dicta el flujo discursivo sino el tiempo

compartido, convencional. En tercer lugar, y esto resulta quizá lo más importante: mientras que Artemio Cruz es un personaje perfectamente típico, Laura Díaz es más bien única; la diferencia es que el personaje típico explica, mientras que el individuo extraordinario cuenta dejando espacios de ambigüedad, y cuestiones sin resolver. Así, aunque bien puede interpretarse como un complemento, prefiero pensarlo como un suplemento: se trata de una posibilidad (peligrosa) que estaba, desde siempre, presente en *La muerte de Artemio Cruz*. En esta lectura desde los márgenes del proyecto narrativo original, los poderes de la historia no puntual, la que no se concentra en momentos decisivos, se muestran un poco más plenos.

Los años con Laura Díaz, como *La muerte de Artemio Cruz*, no logra eludir como concentrador del nombre, al protagonismo unipersonal. Fuentes pasa de las tres facetas --yo, tú, él— a una técnica de narración tradicional. Esto desde luego lleva a que, una vez más, el siglo quede concentrando en Laura Díaz. Lo que, desde luego, la convierte en un personaje al que le pasan demasiadas cosas importantes, conoce a un número improbable de personajes centrales a la historia de México. Fuentes no regresó al personaje-ciudad al que tendía en *La región más transparente*, sino de hecho re-cargó a Laura Díaz con el peso alegórico de encarnar un periodo fundamental, el de los días del siglo XX.

Más allá de señalar sucintamente la inquietud del propio autor por releer su novela y la manera en que realiza esta operación después de pasado más de un cuarto de siglo de la primera edición de *La muerte de Artemio Cruz*, me interesa proponer una variante interpretativa mucho más radical; una manera de releer la novela en sí

misma que escape a las limitantes de la alta modernidad o quizá las cumpla de manera más feliz.

Para esto la hago conversar con las formulaciones que Giorgio Agamben plantea en *Lo que queda de Auschwitz* sobre lo que significa el sujeto. Estas formulaciones resultan sumamente interesantes cuando activan esquema tripartita de la novela de Fuentes, ya que en lugar de privilegiar la re-uniión final de las facetas como ha hecho la crítica, asume la imposibilidad asintótica de esa cristalización. Asumiendo un desgarramiento que aun si logra ser borrado por la muerte, da un resultado de suma diferente que el de lecturas anteriores.

En la sección de su libro titulada “La vergüenza, o del sujeto”, Agamben examina el sentimiento de vergüenza que los sobrevivientes de los campos de concentración experimentan y la utiliza para asediar la condición de sujeto, sobre todo en la modernidad de la segunda mitad del siglo XX, independientemente de si se ha pasado o no por los campos de exterminio, el acontecimiento ha marcado una manera diferente de pensar al sujeto. Agamben cita una reflexión de 1935 de Emmanuel Levinas, quien afirma que la vergüenza “se funda [...] en la imposibilidad de nuestro ser para desolidarizarse de sí mismo, en su absoluta imposibilidad de romper consigo mismo” (109), y más adelante:

Avergonzarse significa: ser entregado a lo inasumible. Pero lo así inasumible no es algo externo, sino que procede de nuestra misma intimidad; es decir, de lo que hay en nosotros de más íntimo (por ejemplo, nuestra propia vida fisiológica). El yo, en consecuencia, está aquí desarmado y superado por su misma pasividad, por su sensibilidad más propia; y, sin embargo, este ser

expropiado y desubjetivado es también una extrema e irreductible presencia del *yo* a sí mismo. Como si nuestra conciencia se desmoronara y desertara por todas partes y, al mismo tiempo, fuera convocada por un decreto irrecusable a asistir sin remedio a su propia ruina, al que deje de no ser mío lo que me es absolutamente propio. En la vergüenza, el sujeto no tiene, en consecuencia, otro contenido que la propia desobjetivación, se convierte en testigo del propio perderse como sujeto. Este doble movimiento, a la vez de subjetivación y desubjetivación, es la vergüenza. (110)

La cita me parece una descripción ajustadísima del proceso por el que atraviesa Artemio Cruz a lo largo de sus últimas horas y por lo tanto de su novela. Su afortunada supervivencia a lo largo de todas las desgracias que logró evitar tiene mucho de desvergonzado. Pero conforme envejece, conforme va alejándose de sus plenos poderes, se convierte cada vez más en testigo. La enorme potencia con la que Fuentes literaliza la vergüenza fisiológica. La precisión con la que narra la obscena salida de excrementos por la boca de Artemio Cruz, es el correlato del movimiento quíasmico del tiempo, el costo de todo lo que se ha callado, el precio de su boleto hacia la memoria de su origen, de sus orígenes, el sabor de las deudas que tiene con sus muertos pero, sobre todo, se trata de la representación del *yo* frente a sí mismo.

Lo que finalmente significan las tres partes en que se divide el relato no es, como ha querido verlo la tradición crítica, su final unión como facetas, sino su radical heterogeneidad. La conciencia del desmoronamiento del *yo* en el momento de verdaderamente mirarse, atrever la mirada a confrontar-se: “El hombre sacudido por la repugnancia se reconoce en una alteridad inasumible, es decir, se subjetiva en una

absoluta desubjetivación”, (Agamben 2000, 111) Así se explica el profundo asco de Artemio Cruz en el breve periodo de tiempo que le toma enfrentarse al hecho de que básicamente su vida ha sido lo que ha heredado de otros pero sin asumirlo; lo que ha tomado de sus muertos. El asco es conocimiento. Lo horrible es la manera en que se exterioriza la revelación de que su yo nunca ha sido tan fuerte ni tan seguro como Artemio Cruz hubiera deseado. Le da asco experimentar y testimoniar, al fin, su subjetividad como deuda.

Es importante indagar cómo Artemio Cruz logra posponer hasta sufrirla de manera casi póstuma una crisis que Agamben supone constitutiva de todo sujeto. El sujeto *es* esta crisis de su propia división, de su propia imposibilidad de completarse. Mi respuesta, provisional al menos, es que Artemio Cruz, durante su vida *no* es un sujeto, al menos en el sentido que Agamben le da al término: no sufre la escisión debida a una entrada en discurso; *no se* cuenta, sólo vive, pero no se renarra y por lo tanto, no pone en juego su integridad. Por decirlo con el léxico que he utilizado en otras partes: es completamente cartográfico, no realiza el salto topológico. Aquí es donde el contraste con *Los años con Laura Díaz* vuelve a ser esclarecedor: para lograr la extraordinaria fuerza explicativa de toda una clase social, del fracaso de la Revolución, del viraje corporativista que la represión al movimiento ferrocarrilero ejemplifica puntualmente no le deja tiempo sino de habitar saltando de un momento a otro, sin autoafección. Artemio Cruz no suspende casi nunca la causalidad histórica para contemplar-se. Agamben escribe:

Comentando [las páginas en que Kant habla de la autoafección], Heidegger define el tiempo como “afección pura de sí”, que tiene la forma singular de un

“moverse desde sí hacia...” que es, al mismo tiempo, un “mirar hacia atrás”.
Sólo en este complicado gesto, en este mirar hacia sí en el propio alejarse de sí, puede constituirse algo como un “sí mismo”. (115)

En este momento del razonamiento de Agamben me interesa primero que nada, comparar la mirada del “sí mismo” que se mira alejándose de sí con el “Angelus Novus” de Klee mediante el que Walter Benjamín piensa la novena tesis sobre la filosofía de la historia; el “complicado gesto” es exactamente el de la mirada del ángel de la historia alejándose de las ruinas acumuladas del (su) pasado empujado irremisiblemente hacia el futuro.

En segundo lugar agregar que “el tiempo” es el tiempo humano, el capaz de interrumpir la pura causalidad. Lo importante de esta coincidencia es el punto en que Artemio Cruz difiere de la imagen propuesta por Benjamin. Su rostro, al revés que el del ángel de la historia, mira hacia el futuro o, sobre todo, empecinado en un presente.

El episodio de la mina es la de su imposibilidad de volverse hacia el pasado; indefectiblemente lo atrae y lo alcanza su presente.

¿Cuándo entonces es que Artemio Cruz logra autoafectarse y por lo tanto abrirse, concebirse escindido? La pregunta no es banal, ya que en ella va la posibilidad de una última reflexión ética. La respuesta está en la última cita larga que es necesaria hacer del recorrido que propone Agamben, necesaria porque nos da la clave de la transformación final de Artemio Cruz:

El paso de la lengua al discurso es, si bien se mira, un acto paradójico, que implica, al mismo tiempo, una subjetivación y una desubjetivación. Por una parte, el individuo psicosomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en

cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro *shifter* “yo”, absolutamente privado de cualquier sustancialidad y de cualquier contenido que no sea la mera referencia a la instancia del discurso. Pero, una vez que se ha despojado de toda realidad extralingüística y se ha constituido como sujeto de la enunciación, descubre que no es tanto a una posibilidad de palabra a lo que ha tenido acceso, cuanto a una imposibilidad de hablar; o, más bien, a una situación en que siempre se le anticipa una potencia glosolálica sobre la que no tiene control ni ascendiente. (122)

El momento en que la condición de sujeto se muestra de manera patente es el de la entrada en el discurso, el momento de la enunciación, cuando, siguiendo a Benveniste, comienza el tiempo en su concepción humana, a diferencia del tiempo homogéneo y vacío del historicismo. En el momento en que Artemio Cruz se atreve a decir y sobre todo a decirse, la circunstancia completa de su subjetividad se activa finalmente: deja de ser el personaje de novela que ha sido toda su vida y se disuelve en la trinidad de su autoafección, se convierte, en el sentido que le da Agamben al término, en testigo.

Esta definición proviene de la lectura sumamente cuidadosa de la trilogía del campo de concentración, de Primo Levi, quien afirma que él habla por los que no pueden hablar, *porque* otros ya no pudieron hablar. Su condición de testigo se la confiere el hecho de que los que han enfrentado de lleno el horror están radicalmente incapacitados para decir. El testimonio es:

un movimiento, pues, en el que quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar, de manera que el mudo y el hablante, el no-hombre y el hombre, entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la “sustancia soñada” del yo y, con ella, al verdadero testigo. (Agamben 2000, 127)

En este caso me interesa hacer un análisis doble en cuanto a “quien no dispone de palabras” ya que por una parte se trata, obviamente, de los muertos de Artemio Cruz, a quienes se debe pero que no alcanzan una voz sino apenas a través de la entrada casi póstuma en el discurso del amante, el amigo, el compañero de armas, el padre.

Por otra parte, quien le exige voz al testigo, quien lo obliga a testificar, a hablar *en lugar de* es Artemio Cruz mismo en tanto muerto o casi muerto, en tanto “yo” cuyo “ahora” discursivo es casi la imposibilidad, pues linda con la extinción. La prosa de Carlos Fuentes literaliza las imágenes a las que recurre Agamben: ¿qué, si no la sustancia soñada de su propia vida, es Artemio Cruz en sus últimas horas?

El mapa estricto de sus logros --se puede leer el afuera en que Artemio Cruz se coloca en su gran fiesta en Coyoacán como ejemplo de la comodidad soberana que le produce no habitar el adentro de los comunes-- torna de pronto topología al activarse su situación como testigo.

Hay otras reflexiones de Agamben que vale la pena poner a conversar con la novela de Fuentes: “el viviente que se ha hecho absolutamente presente a sí mismo en el acto de enunciación, en el decir *yo*, hace retroceder a un pasado sin fondo sus vivencias, no puede coincidir inmediatamente con ellas” (129). Creo que *La muerte*

de Artemio Cruz muestra cómo las vivencias retroceden a un pasado sin fondo *en tanto memoria*, pero al mismo tiempo son la condición de especificidad ese yo en estado de enunciación.

Continúa Agamben: “el frágil texto de la conciencia se deshilacha y borra sin cesar, mostrando a plena luz la separación sobre la que está construido, la constitutiva desubjetivación de toda subjetivación” (129). ¿Y no es a lo que asistimos en *La muerte de Artemio Cruz*? Un borramiento, que es al mismo tiempo aserto. De pronto cada uno de sus delicados momentos ya no constituyen sólo una pieza monolítica y definitiva, sino, *además*, un permanente desmoronamiento; a la imposibilidad de la figura de Artemio Cruz. Quien se cuenta, se desencuentra, al establecerse narrativamente sienta las bases de una infinita, necesaria renarración. Finalmente:

Si no hay articulación entre el viviente y el lenguaje, si el yo queda suspendido en esta separación, entonces puede darse el testimonio. La intimidad, que traduce nuestra no coincidencia con nosotros mismos, es el lugar del testimonio. *El testimonio tiene lugar en el no-lugar de la articulación.* (Agamben 2000, 137; él subraya)

Y así, en el momento en que está dejando de ser viviente y finalmente se lanza al lenguaje, Artemio Cruz habla para sí, le da voz a los silenciados, a los que no podrán hablar, pero a quienes se debe. En ese momento, finalmente, Artemio Cruz es testigo.

7.- JUAN RULFO: PEDRO PÁRAMO EN SU MEDIO SIGLO

Pedro Páramo (1955) ha generado un rico cuerpo de textos críticos a su alrededor. La abundancia de comentarios permite hacer diversos cortes que dejan ver la estratificación de los usos predominantes en el pensamiento crítico a lo largo de medio siglo. Algunos de estos textos siguen siendo sumamente vigorosos, sobre todo porque expresan modos de lectura dominantes que, a su vez, tuvieron una influencia en textos narrativos posteriores.

Me interesa considerar cómo la constelación creada por *La muerte de Artemio Cruz*, *De perfil*, *La noche de Tlatelolco*, *El principio del placer*, *Entrada libre* y *El disparo de argón* determinan los rasgos de *Pedro Páramo* que me resultan importantes, incluso urgentes, después de medio siglo de gran narrativa en México.

Sin más, puedo decir que este *Pedro Páramo*, el que se lee a principios del siglo XXI, está determinado por la secuencia que sigue: un espacio cartográfico que se puede mirar desde un afuera, que se convierte en un espacio topológico aparentemente cerrado en cuanto Juan Preciado lo penetra, y, posteriormente, cuando se revela la situación enunciativa, esta especificidad se disuelve y permite la apertura a posibilidades de renarración que lo atraviesan activando en el presente la obligación de rearmar el pasado. Este recorrido modifica la naturaleza aparentemente omnipotente del cacique, que sellaba la inmodificabilidad del mapa cartográfico. El proceso de la entrada en el espacio topológico conlleva la pluralización de las voces, la observación de los tránsitos, la posibilidad de privilegiar el espacio intersubjetivo mediante la renarración.

A lo largo de este capítulo analizaré distintos aspectos de este proceso, separándolos para examinarlos de manera más precisa pero re-uniéndolos cuando sea inevitable ya que son facetas de un mismo fenómeno complejo.

I: ENTRAR A COMALA

Cuando empezaba esta tesis doctoral, se me cuestionó la inclusión de *Pedro Páramo* como elemento de una serie de textos en que el espacio urbano –y de manera muy destacada el de la Ciudad de México-- no sólo constituía el paisaje común de las acciones narradas sino, además, en la lectura que proponía en el proyecto original, uno de los verdaderos protagonistas. Parecía que la inclusión de Comala rompía la continuidad de la reflexión sobre y desde la megalópolis a partir de su formación durante el desarrollo estabilizador y hasta sus más recientes avatares.

Intuía entonces y ahora estoy seguro de que si bien se trata de una aparente ruptura, hay varias razones que permiten la inclusión de Comala en esta serie y la vuelven acaso inevitable para completarla. Entre las razones que hacen pertinente agregar *Pedro Páramo* a los textos narrativos ya explorados en los capítulos anteriores, hay algunas de orden histórico. La conformación de la megaurbe no se puede explicar sin los flujos migratorios del campo y de las pequeñas comunidades semiurbanas de provincia hacia la capital. El campo y su problemática múltiple que acaba expulsando con su violencia al campesino es un proceso en alguna medida paralelo al paso de la casa a la calle en 1985 ó en 1968. Escribe Carlos Monsiváis:

Marginalidad y amnesia han sido tácticas indispensables en la estrategia de la modernización y el crecimiento capitalista... Ante la bruma dirigida que

circunda al universo rural, se requieren interpretaciones desde dentro que nos permitan vislumbrar o examinar el ámbito genuino de aquellos sentenciados por un genocidio apenas encubierto. (2003, 188)

El campo funciona como fuente de pobladores de la ciudad, pero su existencia ha sido silenciada salvo en algunas, pocas excepciones. Estas excepciones construyen parte de la topología de lo urbano y así deben narrarse, formando un par inevitable que ha existido siempre como binomio, como lo muestra el rico estudio de Raymond Williams, *El campo y la ciudad*.

Hay otra razón que me interesa aun más: Si pensamos su economía espacial de manera independiente a su ambientación rural, Comala funciona de manera sorprendentemente parecida a los fragmentos narrables de la urbe. De hecho, la lógica del espacio propuesta en *Pedro Páramo* ha sido desarrollada y enriquecida por las narraciones posteriores, revelando que, más que estar determinada por una localización en el campo o en la ciudad, proviene de la tensión entre los sistemas cartográfico-excluyentes y los topológico-incluyentes, entre los de la invariabilidad de la historia y los que proponen el posible cambio de horizontes pasado y futuro conforme se modifica el del presente.

El barrio de San Lorenzo en *El disparo de argón* se parece a Comala. Lo que los une no estaba tan claro en la ciudad narrada en décadas anteriores, donde lo acéntrico era aún el horizonte de lo multicéntrico. Tanto el espacio narrativo creado por Villoro como el de Rulfo aparentan ser perfectamente cerrados. Sin necesidad de una muralla o de algún otro medio técnico evidente, un nombre circunscribe a sus habitantes, los lastra, crea una autosuficiencia que implica su aparente desprecio y su

miedo real respecto al exterior. Sin embargo, en ambos casos, el cierre topológico del espacio crea la posibilidad de una apertura renarrativa, polifónica. Aunque los detalles anecdóticos de las dos novelas son muy distintos, en ambos casos son narraciones del paso a lo topológico donde el espacio es fundamental como condición de posibilidad renarrativa.

La ilusión de aislamiento afecta también al tiempo. La casa cerrada parece proteger de manera tan radical contra la calle, que en Comala hay muertos que parecen ignorar su propia muerte²⁶. De manera semejante a los de la *Divina Comedia*, los personajes de *Pedro Páramo* siguen siendo el momento que resume lo que fueron. Dice Margo Glantz:

La muerte no es conceptual; asume una forma móvil, la del tránsito casi impalpable entre la vida y la muerte: no se trata de la nada, al contrario, es la repetición *ab aeterno* de una vida mal vivida, infausta, miserable, mezquina, presente en los recuerdos de quienes hablan sin cesar, después de haber sido sometidos al cese de la respiración (372)

La ilusión de aislamiento está directamente relacionada con la repetición que Glantz caracteriza. Sólo el creerse protegido del afuera de los acontecimientos puede garantizar un discurso como éste. Sin embargo es importante señalar que el cierre no se logra por completo, que algo logra escapar a este sistema, que la repetición produce diferencias. Desde este punto de vista, podemos adentrarnos en la novela.

Cuando *Pedro Páramo* comienza memorablemente con una vista panorámica del valle de Comala, es precisamente una cartografía lo que ofrece a los lectores a

través de Juan Preciado; el mapa que la experiencia topológica del resto del libro pondrá en cuestión y, finalmente, disolverá:

--¿Cómo se llama el pueblo que se ve allá abajo?

--Comala, señor.

--Está seguro de que ya es Comala.

--Seguro, señor.

--¿Y por qué se ve tan triste?

--Son los tiempos, señor. (149)

¿Qué agregar sobre la poesía de Rulfo? Hay cientos de páginas justas comentándola admirativamente. Aquí interesa señalar cómo sus diálogos sirven para instalar una ambigüedad desde el principio mismo de lo narrado. Juan Villoro observa con gran lucidez: “Cada paisaje, cada *dato exterior*, está filtrado por la conciencia” (2003, 410; subraya Villoro). No se reporta escuetamente desde una autoridad exterior-cartográfica lo que ambos personajes están viendo. Además de la subjetividad de la percepción, se juega con el sentido de las palabras. Inmediatamente después de lo que parece una frase hecha, una no-respuesta a la pregunta del forastero que ha llegado a cumplir una promesa, la frase “son los tiempos” prueba su absoluta literalidad en el sentido más sorprendente posible:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura*

verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.” Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre. (149-50; cursivas en el original)

La expresión “los tiempos” revela su verdad. Lo que sucede, la experiencia misma de la novela, su tristeza esencial son producto de los tiempos: del tiempo desdoblado, del pasado en constante modificación y de la apariencia estática del presente. Esto produce un mapa sobreimpuesto. El mapa del pasado y el del presente forman una heterotropía o heterocronía. Lo que venía a ver Juan Preciado y lo que está viendo desde un cerro ocupan el mismo espacio, pero difieren por los tiempos que coexisten.

Aunque al parecer existe una diferencia que me parece muy importante entre la novela de Juan Rulfo y las narraciones posteriores que consiste en que aquí todavía se presenta la ilusión de la cartografía completa al inicio del libro, el proceso de revocación de este mapa es casi inmediato. En este sentido resulta útil citar a Fabienne Bradu, quien en su libro sobre Rulfo afirma:

Comala está en “la mera boca del infierno”, le advierte Abundio a Juan Preciado cuando llegan al pueblo. Es una situación metafóricamente precisa: el umbral que separa dos regiones, participando de ambas sin ser exactamente ninguna de ellas; un punto suspendido, un punto límite entre el adentro y el afuera de la tierra. En la mera boca del infierno, es decir un puro “entre”. (14)

Este “entre” es un producto de “los tiempos”. De hecho el libro abre el espacio, lo disloca usando de manera principalísima procesos que suspenden el flujo temporal y con frecuencia lo desmadran. El objetivo de esta práctica es renarrar la historia, sobre

todo *las* historias, ocupando los huecos que deja la gran historia en sus entresijos, sus entreveros, sus entres. A la sombra de Pedro Páramo, en las consecuencias de sus decisiones, se detalla poco a poco una vida que lo rebasa, que se le escapa. Al final, Pedro Páramo, sólo puede existir cuando se agrega la suma de experiencias personales de los habitantes de Comala.

La experiencia espacial de Comala se crea, entonces, como sistema complejo. El espacio cerrado respecto al exterior implica un tiempo múltiple. A su vez la consecuencia de que el tiempo vuelva sobre sí mismo modificando la historia es un desdoblamiento del espacio de Comala: de cartografía inmóvil, fosilizado, torna una topología bullente que coloca en su centro a Juan Preciado en cuanto vicario del lector-ordenador, en la misma posición que la suma de los pronombres de Artemio Cruz, del narrador de *De perfil*, de la EP de *La noche de Tlatelolco*, del diarista en “El principio del placer”, del ubicuo cronista de los textos de *Entrada libre*, del doctor Fernando Balmes en *El disparo de Argón*. Esta economía depende de las historias, de las voces que van surgiendo y produciendo el desmoronamiento de lo monolítico representado por Pedro Páramo, de lo cerrado original hacia una apertura renarrativa de lo topológico en plenitud de poderes, asumiendo la responsabilidad de sus acuerdos con el tiempo pasado..

Me interesa pensar el internamiento de Juan Preciado en Comala, sus diálogos con los fantasmas y la revelación, en pleno corazón del libro, de que está muerto, como parte del diseño de esta topología, como alegoría de su pacto de renarración, de su “poder mesiánico”. Para comenzar se puede decir, con Emir Rodríguez Monegal, que:

Los dos tiempos inconfundibles (el del relato y el de la narración) corren en el mismo sentido hasta la mitad del libro, y aunque difieren mucho en su dimensión respectiva (unas horas de una vida contra una vida entera), su doble curso es retóricamente paralelo.

Hacia la mitad del libro, Rulfo cambia radicalmente de técnica, aunque el cambio se realiza con sutileza [...]

En esta segunda mitad hay toda una zona de la vida de Pedro Páramo que sólo había sido aludida al comienzo y que ahora (como la otra mitad de la luna) se pone en evidencia. Es su amor por Susana San Juan. Antes, tanto el relator (Juan Preciado) como el narrador (Juan Rulfo) y el lector (usted, lector, yo) creíamos que sólo había una narración en dos tiempos, el de Juan y el de Pedro, y que esos dos tiempos corrían paralelos. A la mitad del libro todos nos enteramos que no hay dos tiempos sino uno solo: el tiempo de la evocación de Juan Preciado, que es un tiempo fuera del tiempo, inmóvil, petrificado por la muerte. A ese tiempo, el narrador Rulfo le agrega notas, explicaciones, viñetas, y el lector le agrega su tiempo de lectura: también inmovilizado aunque vivo. (124, 125)

Aunque evidentemente Rodríguez Monegal tiene razón en general, creo que se equivoca en varios aspectos. Uno de ellos es pensar que todo el libro proviene de la rememoración de Juan Preciado; su voz no se cruza con la de Pedro Páramo ni la media. Como se verá más adelante, la voz del hijo se trenza con la del padre, pero no la oye en el sentido que logra oír a los demás muertos de Comala.

También se equivoca al suponer que el “tiempo fuera del tiempo” está petrificado. Por el contrario, me parece que el lugar de rumores que es el cementerio de Comala es --además de una heterotopía y heterocronía-- una topología donde las voces se mezclan siempre produciendo una renarración que, al ser activada por un lector, no deja nunca de ser productiva. No se trata sólo de una operación de confluencia de tiempos en dirección de una cartografía final en la que todo quede ordenado, como la que se puede realizar al final de *La muerte de Artemio Cruz*, sino de una liberación.

Cuando se revela que *todo* es pasado, la renarración se convierte en un acto sumamente creativo. Si como sugiere Jorge Aguilar Mora: “En Rulfo, las ideas narrativas más productivas son los mitos invertidos. Esta inversión no es una negación; es el movimiento que les permite a los mitos abandonar su pretensión de ser un origen y asumir el ropaje de una imagen más, que parece con este mundo” (421), es posible leer la reconfiguración de la lógica narrativa de *Pedro Páramo* cuando se revela que Juan Preciado es uno de sus muertos como la inversión más importante a la que se atreve Rulfo. Muestra que no hay un tiempo inmodificable, sino que todos los tiempos cohabitan una horizontalidad. No existe un origen o un destino inescapables si se suman las versiones, si se escucha a los otros. La repetición produce diferencias. Sin que sea necesario abandonar su espacio físico es posible entonces salir de Comala.

II: SALIR DE COMALA

Hay, claro, una huida anónima, un despoblamiento general, pero ese éxodo no se da de la Comala plena, que vive bajo la ley de Pedro Páramo. Existen algunos personajes que son excepciones a la regla de permanencia en esa Comala: ¿quiénes logran salir de Comala? ¿En qué circunstancias? ¿Qué significa esta capacidad de fuga?

El primer caso del que me ocuparé es la madre de Juan Preciado: Dolores Preciado, Doloritas, quien alguna vez estuvo casada con Pedro Páramo. Dolores Preciado sale de Comala como una exiliada. Es el fragmento 9, que sucede en casa de Eduviges Dyada, donde Juan Preciado oye esta historia. Antes de llegar al momento del exilio en sí, se da la confesión de Eduviges: “Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre. ¿Nunca te platicó nada de esto?” (160).

La revelación es importante ya que Rulfo crea figuras donde se combinan dos o más personajes. La primera de estas figuras es la que forma Pedro Páramo respecto al resto de los habitantes de Comala. Sin embargo, ésta es sólo la más amplia. Otra es la que forman los hermanos Juan Preciado y Abundio, por ejemplo. En este momento se presenta una de estas figuras que irá volviéndose más compleja conforme avanza el fragmento.

La respuesta de Juan Preciado a lo que le dice Eduviges Dyada comienza este proceso: “No. Sólo me contaba cosas buenas” (160); además de casi haber sido su madre, situación que todavía no explica, Eduviges se coloca en la posición de quien revela las cosas malas, el resto oculto de la historia; el suplemento que dispara la renarración. La respuesta puede parecer anodina a primera vista, pero como suele suceder con Rulfo, el diálogo llano esconde honduras inesperadas (quizás en ello

radica su gran lección o una de ellas). Así, este contraste entre las dos mujeres, Eduviges y su madre, es el inicio del viaje de Juan Preciado a un pasado que no conoció, en el que originalmente se interna para cumplir una promesa, como lector de una cartografía. En cuanto empieza a hablar Eduviges, Juan Preciado deja de verificar lo que ya sabe y su biografía se modifica irremediabilmente: su estar en Comala ha tornado topológico, y con ello comienza todo un capítulo de la narrativa en México. La cartografía que le había legado su madre torna topológica al incluirlo. Juan Preciado ya no ve Comala sólo desde afuera, con los ojos que heredó y a través de los recuerdos, sino que se inserta en el pueblo, acepta la historia del lugar como parte de su autobiografía, como el sitio donde su historia de vida se modifica. Desde luego, el grado de esta inclusión llega a su extremo cuando se revela la condición de Juan Preciado no sólo como un hijo más de Pedro Páramo, sino como otro muerto en Comala. La revelación de Eduviges Dyada ocurre de la siguiente manera:

“La cosa es que el tal Osorio le pronosticó a tu madre, cuando fue a verlo, que ésa noche no debía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna.

“Dolores fue a decirme toda apurada que no podía. Que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con Pedro Páramo. Era su noche de bodas. Y ahí me tienes tratando de convencerla de que no se creyera del Osorio, que por otra parte era un embaucador embustero.

“--No puedo --me dijo--. Anda tú por mí. No lo notará. (161)

Aunque en efecto Pedro Páramo no lo nota, tampoco logra consumar el acto sexual porque está reventado por la fiesta de boda, o eso le dice Eduviges: “se pasó la noche roncando” (162). La consecuencia es otra: Pedro Páramo se casa con la ausencia de

Dolores Preciado. “Doña Doloritas” es sólo una sirvienta para él, completamente prescindible o sustituible por otra, por otras. Dolores Preciado es, finalmente, una presencia que, como las demás mujeres, no logra ocupar el lugar de Susana San Juan ausente. Desde esta inexistencia o fantasmalidad se debe leer la salida de Dolores Preciado de Comala:

“--¿Por qué suspira usted, Doloritas?

“--Quisiera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana.

“--No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más.

“Y tu madre se fue:

“--Hasta luego, don Pedro.

“--Adiós, Doloritas.

“Se fue de la Media Luna para siempre. (163)

La ausencia se la explicaba Dolores a su hijo, en Colima, como producto de la indiferencia de Pedro Páramo. Éste es “el olvido en que nos tuvo”, aquí resuena el eco, el murmullo de las primeras páginas del libro.

Pero no es de este eco del que quiero ocuparme ahora sino del que relaciona a Dolores Preciado, quien aunque se va de Comala nunca puede arrancársela del todo, con Susana San Juan, el otro personaje femenino que se va de Comala. Susana San Juan, aunque regresa al pueblo, nunca deja de estar ausente, inalcanzable. Así se crea un eco suplementario como figura entre la primera y la segunda esposas de Pedro Páramo.

Mientras que Dolores Preciado es una sirvienta invisible para su marido, éste es un fantasma incapaz de penetrar los muros de la ausencia de Susana San Juan quien, por más que su cuerpo habite la Media Luna, sigue junto al mar, en sus amores con Florencio.

Escribe José de la Colina: “Como Pedro Páramo, Susana San Juan es un ser fascinado por las imágenes obsesivas de su memoria, cercado también por un pasado en el que se sitúan unos pocos y precarios momentos de felicidad” (58), y un poco más adelante:

Susana se ha construido un mundo en torno a ese instante, a esa imagen del mar y el sol y el rostro de Florencio, como Pedro Páramo se ha construido un mundo con unas cuantas imágenes de su niñez, en las que está siempre Susana. Pero esos mundos *no comunican nunca*. (59; el subrayado es de de la Colina)

Así, Susana es, en alguna medida, a Pedro Páramo, lo que Pedro Páramo a Dolores. Me parece interesante repasar la estrategia de presentación de Susana San Juan en la novela, desde la posibilidad de esta figura compleja de ausencias imbricadas. Susana aparece a través de Pedro Páramo, es su recuerdo central en el momento de inocencia que precede a sus actividades como caudillo expansionista.

El fragmento 6 indicia a Susana desde una escena de infancia, uniéndola, como en toda la novela, a la presencia del agua. Ha dejado de llover y la madre le reprocha a Pedro Páramo no salir de la letrina: “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire” (157); la ensoñación dulce en la intimidad deleznable del excusado aparece contrapunteada por las

intervenciones bruscas de la madre quien teme por la pureza de su hijo. “Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío” (157), aquí hay un recorrido sensual de lo ausente, mientras que la presencia censuradora se excluye. Pedro escapa como un papalote, vuela por la línea de fuga del deseo. El fragmento es fundamental porque apunta a la futura ausencia de Susana: “De ti me acordaba, cuando estabas mirándome con tus ojos de aguamarina” (157).

El contacto se pierde, y Pedro Páramo se rompe, por vez primera, en el fragmento número 10:

El día que te fuiste, entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás a un pueblo del que muchas veces me dijiste: “Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.” Pensé: No regresará jamás; no volverá nunca. (164)

Aunque Pedro Páramo vuelve a ver a Susana San Juan y hasta logra casarse con ella, la que lo miraba, la que jugaba con él, la que posiblemente lo quiso, efectivamente se pierde en un pliegue del tiempo, en el afuera de Comala. Escribe Carlos Monsiváis:

A su absorción del pueblo la acompaña, circularmente, la vigilia de lo inalcanzable, ese vuelo que jamás alcanzará a la flecha, la insistencia absolutamente reverencial hasta el abandono y la muerte, por Susana San Juan ... La desmesura, el eterno tiempo presente del amor que nunca se consuma se agregan a esa esencia de *Pedro Páramo* que es su deslumbrante ambigüedad. (2003, 197-98)

Es importante que Monsiváis subraye la ambigüedad como característica fundamental del libro, su porosidad, la flexibilidad de permitir diferentes activaciones, su apertura a lo topológico. Y más cuando está describiendo una las figuras complementarias más importantes del libro. Esas figuras solidifican y se solidifican a través de esos tránsitos que Rodríguez Monegal llama “asociaciones emocionales” (126-27), y que la lectura de Rulfo a la luz de *La noche de Tlatelolco* muestra en su absoluta brillantez. La construcción de la novela es impecable: los capítulos de Dolores Preciado y de Susana San Juan se van trenzando para formar un contrapunto entre las dos mujeres, y entre las dos y Pedro Páramo.

La relación de las dos muestra la operación constitutiva del afuera que cerca a Comala y a la Media Luna. Esta exterioridad tiene una naturaleza doble: es sumamente potente, pero finalmente falla ya que por una parte incluye lo que se quiere evitar y por otra excluye lo deseado: es, finalmente, parte de la topología, no es un afuera desde donde se neutralice como cartografía el espacio de Comala. La novela afirma que entre estos aspectos de la exterioridad existen por lo menos vasos comunicantes si no es que una relación de paralaje: son dos aspectos irreconciliables por una síntesis (Žižek 2006).

Dolores Preciado no logra escapar aun yéndose a Colima y Pedro Páramo tampoco logra penetrar en Susana San Juan a pesar de que se casa con ella. Siempre existen aspectos del mundo que no pueden olvidarse o que no pueden incluirse en un sistema. Estos aspectos que resisten la inclusión/exclusión están unidos al sistema por una tensión; la tensión, en última instancia, entre lo topológico y lo cartográfico. El sistema, en tanto mapa, siempre es sujeto de la modificación que estos elementos

proponen, ya que obligan a que el mapa esté incompleto y por lo tanto en trance permanente de modificación.

III: NI TAN SIEMPRE

Al examinar las ausencias suplementarias de Dolores Preciado y de Susana San Juan como encarnaciones de una exterioridad que a su vez constituye el interior llamado Comala, se puede concluir que este interior cristaliza en torno al deseo postergado y el miedo a que lo postergado resulte inalcanzable. Esta obsesión del pasado incumplido y del futuro que quizá resulte inalcanzable gobierna su temporalidad que no puede ser lineal, que necesariamente va y vuelve, cuyo presente es irremediamente insatisfactorio y que es, entonces, inevitablemente renarrativa, por lo que resulta modélica para narrativas posteriores. El recuerdo del momento en que el deseo parecía alcanzable, pero no se alcanzó, el recuerdo del momento en que el cuerpo sublime --el objeto del deseo-- estaba presente la curvan en dirección de un futuro imposible en que ese cuerpo sublime se vuelva plenamente presente.

Esta lógica temporal puede relacionarse las prácticas de “las dos muertes”: la muerte del cuerpo físico del soberano y su segunda muerte, su muerte en el espacio simbólico. Varios aspectos de *Pedro Páramo* ajustan de manera muy precisa a esta lógica:

Susana San Juan desaparece de Comala y para cuando regresa, está ya muerta de su primera muerte; respecto a Pedro Páramo está muerta. Su muerte ha ocurrido en el plano simbólico antes que en el plano físico. Está emocionalmente muerta; es imposible tocar su interior aunque su cuerpo pueda ser usado.

Por otra parte, y a la inversa que Susana San Juan, el resto de los habitantes viven en el momento que sigue a su muerte física. Sus cuerpos no existen pero la red de sus relaciones, con Pedro Páramo como el “*point de capiton*” que define esta estructura simbólica, permanece incólume. En palabras de Villoro: “el tema de Rulfo no son los acontecimientos sino su reverso, los hombres privados no sólo de la posibilidad de elegir, sino, de manera más profunda, de que algo les ocurra. Al margen del acontecer, los fantasmas rulfianos trazan su ruta circular” (2003, 412). Una vez más hay que agregar (y eso es lo que cuenta Villoro en su novela *El disparo de Argón*, uno de las lecciones que toma de Rulfo) que *la combinación* de estas rutas circulares es productiva, que la repetición produce diferencia. Como lo dice Aguilar Mora:

La salud de asumir este mundo en su profundidad y en su radicalidad no necesita de inversiones, porque sólo busca descubrir la prolongación de los mitos, las imágenes, las palabras hasta su gozosa producción de singularidades, de virtualidades que no son actuales pero sí reales, tan reales como el incesante acontecer de nuestros muertos y de nuestro pensamiento.
(430)

Aguilar Mora lee atinadamente, como horizonte de los procedimientos de Rulfo, no su cierre sino su apertura a la producción de diferencias, de potenciales mundos verdaderamente distintos, no solamente como reflejos donde los mitos quedan invertidos: la virtualidad va mucho más allá, su potencia y su diversidad es (casi) ilimitada.

La muerte más importante a examinarse dentro de la lógica temporal de la doble muerte es la de Pedro Páramo. Se trata del soberano que, tras su deceso, no ha logrado llevar a la comunidad de sus gobernados al ritual de su segundo entierro, al definitivo dejar de hablar de él, dejar de recordarlo; a su muerte simbólica.

¿Cuál o cuáles son las consecuencias de que el tiempo de Comala sea precisamente el que se encuentra entre las dos muertes? Leemos en Žižek:

This place “between the two deaths”, a place of sublime beauty as well as terrifying monsters, is the site of das Ding, of the real-traumatic kernel in the midst of the symbolic order. This place is opened by symbolization/historicization: the process of historicization implies an empty place, a non-historical kernel around which the symbolic network is articulated. In other words, human history differs from animal evolution precisely by its reference to this non historical place, a place which cannot be symbolized, although it is retroactively produced by the symbolization itself: as soon as “brute”, pre-symbolic reality is symbolized/historicized, it “secretes”, it isolates the empty, “indigestible” place of the Thing. (1989, 135)

El fragmento es, sin lugar a dudas denso, pero nos lleva a lo que me parece una de las fuentes de mayor riqueza en Rulfo. El lugar entre las dos muertes contiene aquello que resulta imposible simbolizar y por lo tanto narrar, pero precisamente debido a esta imposibilidad es que este núcleo inenarrable genera un número infinito de producciones narrativas que intentan sin éxito abarcarlo, digerirlo, ajustarse a su existencia y “acomodarlo”, darle un lugar en lo simbólico.

Precisamente la curvatura del tiempo es producida por la necesidad de “regresar” y producir de manera retroactiva el espacio de la Cosa, llámese Pedro Páramo o Susana San Juan, en tanto resultan inaccesibles, en tanto son nombres de lo que no se alcanza. Comala es *el* espacio que se encuentra entre las dos muertes, y, por lo tanto podemos pensar todos los relatos de cada uno de los muertos como el producto de una constante reconfiguración en torno a “das Ding”, la Cosa, la entremuerte misma como encarnación-espacialización de lo radicalmente intersubjetivo.

El hecho de que un espacio imposible se abra --en el sentido que se abre una tumba para guardar y ocultar (algo que al mismo tiempo se señala e invisibiliza con el monumento que sella la tumba)-- justo para permitir el inicio de un proceso de simbolización-historización es sumamente importante, ya que implica su grieta inicial y la imposibilidad de su cierre. El proceso de simbolización, el contar la historia, debe partir precisamente de un lugar imposible de llenar por ninguno de sus elementos, que actúa como inicio de lo contado, un “kilómetro cero”, un centro de los ejes cartesianos, un lugar fijo en el mapa pero al mismo tiempo ilocalizable dentro del mapa este lugar, es el yo de la topología: Juan Preciado en una tumba.

El hecho de que Juan Preciado esté dentro de una tumba en Comala, y el hecho además de que esa tumba esté *ocupada*, muestra el reverso de esta moneda: hay un espacio imposible de llenar, pero también siempre existe un elemento cuyo espacio está más allá de lo simbólico. Esto, por supuesto conlleva la consecuencia de que los procesos de estatización son ilusorios: el pasado está siempre re-plegándose en nuevas figuras porque no hay manera de que “acomode” todos sus elementos en su

lugar, siempre hay un desplazamiento por el espacio. El mismo lugar vacío que permite construir un mapa es el que permite sustituirlo por otro y por otro, modificarlo indefinidamente: renarrarlo siempre. El elemento sobrante que ocupa una tumba con alguien más lleva a la conversación interminable.

No es necesario volver a citar los fragmentos en que Pedro Páramo piensa en Susana San Juan que he citado arriba, para justificar la medida en que el espacio de Comala contiene la belleza del cuerpo sublime, del objeto del deseo. Sin duda el horror incorpóreo también está presente en Comala: es lo que mata a Juan Preciado, quien intenta encontrar su lugar, en el lugar que ya no es el que le dijo su madre quien trata de acceder al cuerpo del padre, que es, desde luego inaccesible.

Más importante: el horror y la belleza del cuerpo sublime forman una sola figura en Pedro Páramo, la ambigüedad de la que habla Monsiváis es también su hondura, encarnación de la entremuerte.

Pedro Páramo es, en este sentido, ejemplar en cuanto a una manera de imaginar la historia y de ahí la honda huella que tiene en la narrativa posterior, centralmente en la que me ocupa en esta tesis. Hereda, lo que prefiero pensar, más que como prácticas, como promesas de la narrativa de la Revolución Mexicana, algunas de sus potencias no actualizadas. En un aspecto que me parece central: Rulfo lleva al primer plano las voces múltiples que la narrativa de la primera mitad del siglo sugiere pero que casi siempre acaba silenciando o, al menos, filtrando a través de un narrador que desoye, purifica, censura. De hecho, al dejar en libertad estas voces, Rulfo extrema la potencia de un espacio que aparentemente produce su propio discurso sin que haya sujetos puntuales a quien atribuirlo, del espacio donde el

discurso intersubjetivo alcanza autonomía y sigue existiendo antes de los cuerpos o después de su desaparición. Rulfo logra, como nadie, reproducir el ruido del mapa que cambia, que ya se podía intuir en algún fragmento de la ficción anterior como éste de *El águila y la serpiente*:

Durante varias horas las patrullas no lograron nada tangible. Las detonaciones que de cuando en cuando se oían eran, como la generalidad de las que de continuo turbaban el silencio de la noche en las ciudades revolucionarias, detonaciones aparentemente inexplicables y distantes: detonaciones perdidas, irreales, fantásticas, como el lejano ladrar de los perros; detonaciones opacas, seguidas de remotísimos estremecimientos secos y efímeros, como si las balas atravesaran puertas o taladrasen techos. (Guzmán 272)

O en este otro de *Se llevaron el cañón para Bachimba*:

¿Es esto un combate? Yo me había imaginado encontrar soldados colocados en línea recta, todos en la misma posición, como figuras de plomo, adelantando una misma pierna, teniendo sus carabinas a una altura misma; creía encontrarme con jefes corriendo a caballo con la espada en alto; esperaba ve las bombas estallar como pequeños soles rojos y quedarse suspendidas en el aire. Y no veía sino un montículo árido, cubierto de pedruscos.

--¡Tira! ¡Tira!

Era la voz de Marcos que me alcanzaba.

¿Pero contra quién? (Muñoz 790)

Lo que en estos fragmentos parece sugerirse pero más tarde se resuelve en su propia materialidad definitiva, en Rulfo sigue el camino inverso. Aparece como material y

sencillo de representar, pero conforme avanza la narración, va tornándose menos y menos tangible: introduce a Juan Preciado en el territorio de la entremuerte y, con él, a sus lectores.

A través de la lectura de Rulfo, lo que llega a la segunda mitad del siglo de la narrativa de la Revolución Mexicana es radicalmente distinto, no es una calca sino un apartamiento hacia usos diferentes, un aprovechar virtualidades en que no se habían ahondado, liberándolas de la necesidad de un contexto histórico fijo, incambiable. Rulfo es la bisagra fundamental que le da paso a una nueva narrativa de la historia, gracias a que se enfrenta directamente a los procesos mismos que posibilitan la existencia de la historia.

IV: LA DESILUSIÓN

De las diversas figuras que se trenzan en la novela, quiero pensar ahora dos que implican desencuentros: la que forman Juan Preciado y su padre, y la que forman Susana San Juan y su segundo marido. En ambos casos, Pedro Páramo está implicado en el desencuentro. ¿Cómo entender que los personajes más importantes de la novela no logren coincidir con él? Si bien Susana San Juan ocupa el mismo espacio físico de su matrimonio, nunca habitan la misma realidad, los dos se han quedado en distintos pasados. Pedro Páramo en el noviazgo inocente, acaso puramente imaginario de la infancia, Susana San Juan en los días felices junto al mar, las noches gozosas con Florencio.

Juan Preciado conoce a los habitantes del pueblo de Comala uno a uno, oyendo de lejos sus voces, pero ni siquiera muerto alcanza a distinguir la voz de su

padre. Ninguno de los Páramo --Lucas, Pedro o Miguel-- hablan después de muertos. Abundio lo hace, pero es sólo un hijo natural, como Juan Preciado, no pertenece a la estirpe central, a los dueños de Comala. Se podría literalizar el adjetivo desalmado que les queda cabalmente y pensar que a ello se debe este silencio. Existe sin embargo una explicación más rica. Pedro Páramo --y por extensión su padre, su hijo-- ocupa en un momento de Comala el lugar del cuerpo sublime (el lugar que Susana San Juan ocupa para él) pero este sitio no es sino la coordenada imposible del objeto que permitiría el acceso directo a lo Real en el sentido lacaniano del término o, en los términos que he preferido en esta tesis: que impediría la infinita riqueza (re)narrativa de la topología. Lo que muestra es precisamente su incapacidad de encarnar, la falla del orden simbólico que es al mismo tiempo su condición de posibilidad, el espacio donde el yo topológico se mueve.

Hay tres aspectos del libro que resultan fundamentales para comprender cómo funciona el hecho de ser el objeto sublime. El primero ya lo he revelado y es el hecho de que Pedro Páramo o su voz no se le aparezcan al narrador en primera persona del libro. Para Juan Preciado, sólo existe el Pedro Páramo en tanto objeto sublime construido por las narraciones de los demás habitantes del pueblo, comenzando por su madre. La presencia de Pedro Páramo, la narración de diversos episodios de su vida, hasta su muerte, sí son parte del libro. Entonces es válido preguntarse ¿de dónde salen estos fragmentos? Los fragmentos autodiegéticos de Pedro Páramo --Pedro Páramo mismo en cuanto montón de piedras-- sólo se reaniman mediante la suma de todas las demás voces del pueblo: todos los otros hijos, todas las otras mujeres, todos los otros maridos cornudos, asesinados o al menos traicionados por Pedro Páramo que son

quienes lo hacen existir, quienes nos permiten en cuanto lectores acceder a su existencia. Estos fragmentos que revelan su sensibilidad son el suplemento obscuro que el pueblo, al construirlo como figura abusiva y suprema de maldad no puede asumir ni decir. Esta parte de su discurso es suplementaria de su existencia misma. Así como Pedro Páramo es el espacio sin contenido en lo simbólico, su discurso amoroso es un contenido que no puede tener lugar. Este discurso sólo puede escucharlo el lector, ocupando un nologar, en la torsión entre el vacío y el cuerpo excesivo sin lugar, en el lugar de la perpetua metamorfosis de Comala, en su devenir narrativo interminable. Pedro Páramo es el horizonte cartográfico respecto a la renarración multitudinaria del pueblo, pero, como es producto de una renarración, no acaba de ser suficiente como explicación histórica y lo que cuenta él mismo carece de lugar, es el vacío necesario para que se produzcan los usos del espacio topológico.

El siguiente aspecto que me interesa deriva directamente del anterior y se da en una de las conversaciones que tiene Pedro Páramo con Susana San Juan, cuando la ha convertido en su esposa, de manera tan poco fructífera:

Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso que se la pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino.

(215)

Y más adelante: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos

quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti” (217). Ningún sistema simbólico puede contener todos los elementos, porque impediría la renarración, la circulación de sus elementos. Así, como dije anteriormente, Pedro Páramo no puede ser su propio cuerpo sublime. Esta función se la confiere a Susana San Juan quien, desde luego, le resulta inaccesible:

Desde que la habían traído a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado, sino de estas noches doloridas, de interminable inquietud. Y se preguntaba hasta cuando terminaría aquello.

Esperaba que alguna vez. Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo, por intenso que sea que no se apague.

Si al menos hubiera sabido qué era aquello que la maltrataba por dentro, que la hacía revolcarse en el desvelo, como si la despedazara hasta inutilizarla. (228)

Susana San Juan, aunque está desnuda y, en tanto cuerpo físico, permanentemente a disposición de Pedro Páramo, sólo hace el amor con Florencio. A diferencia de lo que le pasa con otras mujeres, Pedro Páramo no quiere violarla, no desea sólo su cuerpo sino su mirada, su aceptación, su amor. Y cuando muere, acaecida la segunda muerte de Susana San Juan, él se entrega a una melancolía completa, no logra llevar a cabo un trabajo de duelo y sobrevivir.

El último aspecto que deseo examinar de la novela se refiere también a la impenetrabilidad de Pedro Páramo. En este caso a su manera de resistir el diálogo de la historia. Si repasamos lo dicho más arriba respecto a la posibilidad de generar una historia humana, resulta inevitable que la encarnación del origen no-histórico ni

historiable de la historia quede incólume ante los sucesos. Pedro Páramo es la forma humana del acontecimiento que crea la historia.

Aunque su resistencia a la historia, su capacidad de aislarse pudiera deducirse sencillamente de la conceptualización formulada, resulta importante verificar que existe a pesar de todo un nexo con la historia pero por interpósita persona. Pedro Páramo negocia con los procesos del tiempo exterior a Comala. Pedro Páramo designa un vicario para que se encargue de llevarse la historia a otra parte, sea la Revolución o la Cristiada. En ello, el Tilcuate resulta una figura clave en la novela. Escribe Yoon Bong Seo: “El nombre *Tilcuate*, del náhuatl **tlikoatl**, designa una especie de víbora negra que además de atacar al hombre, suele luchar con otras serpientes, a las que devora” (s/p). La etimología no carece de importancia, porque el nombre resume la actividad del personaje:

Anda y diles a éstos que aquí estoy para lo que se les ofrezca. Que vengan a tratar conmigo. Pero antes date un rodeo por La Consagración. ¿Conoces al *Tilcuate*? Allí estará. Dile que necesito verles. Dile que necesito verlo. Y a esos fulanos avísales que los espero en cuanto tengan un tiempo disponible. ¿Qué jaiz de revolucionarios son? (228)

Pedro Páramo sorprenderá a los alzados ofreciéndoles mucho más dinero del que se atreven a pedirle; dinero que, desde luego, no les da, sino les guarda. Tan importante como la triquiñuela es el hecho de que incorpora al Tilcuate al flujo de la historia, a la tormenta exterior, mientras él permanece en su lugar.

También hay que tomar en cuenta el hecho de que inmediatamente después de mandar recado a los revolucionarios y a su vicario de historia, el capítulo se aparta de la Historia hacia el centro de lo personal, al espacio íntimo:

Pensaba más en Susana San Juan, metida siempre en su cuarto, durmiendo, y cuando no, como si durmiera. La noche anterior se la había pasado en pie, recostado en la pared, observando a través de la pálida luz de la veladora el cuerpo en movimiento de Susana; la cara sudorosa, las manos agitando las sábanas, estrujando la almohada hasta el desmorecimiento²⁷. (228)

Susana San Juan logra evitar el enfrentamiento con la presencia de Pedro Páramo. Pero lo interesante es que constituye a la figura de Pedro Páramo mismo sorteando el flujo de la historia, dándole la espalda al futuro que se le presenta: la Revolución. Lo fascinante es que su gesto de ignorar el futuro funda a su vez un futuro postrevolucionario, que emerge de la Revolución creando nuevas esferas de privilegio donde no pueden penetrar ni la ley ni los cambios históricos creados en el periodo 1910-1929. Crea la lógica de excepción de los espacios aislados en las ciudades, de los grupos que se niegan al cambio colectivo, de la élite que no abandona sus privilegios.

Lo que sucede respecto a la historia se hace extensivo a la ley. El abogado Gerardo Trujillo es su vicario en este aspecto. La ley es su ley. El mapa de Comala es el que él dibuja. La aparición del abogado también forma una figura con el Tilcuate: “¿Sabe, don Pedro, que derrotaron al *Tilcuate*?” (234) De hecho, el abogado trata de aprovechar esta supuesta derrota para salir de Comala y cuenta con que Pedro Páramo le dé una gratificación por los muchos favores recibidos anteriormente. Tratando de

llegar oblicuamente a ese momento le pregunta a Pedro Páramo dónde quiere que le deje los papeles, el archivo de la ley. Pedro Páramo le sugiere que se los lleve para seguir atendiendo sus asuntos. El abogado, que quiere desprenderse para siempre del cliente responde:

Agradezco su confianza, don Pedro. La agradezco sinceramente. Aunque hago la salvedad de que me será imposible. Ciertas irregularidades... Digamos... Testimonios que nadie sino usted deben conocer. Pueden prestarse a malos manejos en caso de llegar a caer en otras manos. Lo más seguro es que estén con usted.

--Dices bien, Gerardo. Déjalos aquí. Los quemaré. Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo? (235)

Así como se niega a entrar a la Revolución o a combatirla, la ley, en tanto convención que viene de fuera, no tiene lugar en su casa. Dice Adriana Menassé “Sin legitimidad, el poder no se apoya en nada, está suspendido en sí mismo, ensimismado” (394), y tiene razón, pero la legitimidad, la existencia de la ley ensimismada depende de la inmovilidad de Pedro Páramo, de que las cosas sigan en su lugar.

Cuando el abogado se despide Pedro Páramo le dice: “Ve con Dios, Gerardo” (235). No le ofrece ni un centavo. El abogado tiene que regresar a rogarle, aceptar seguir llevando los asuntos legales de Pedro Páramo y obtiene sólo una fracción de lo que imaginaba como premio definitivo. Pedro Páramo refrenda su pacto: “Está bien, Gerardo. Allí están los papeles, donde tú los dejaste” (236), devolviéndole su porción de archivo a este arconte, encargándole de nuevo esta labor.

En este sentido, podríamos releer la función memorística de cada uno de los habitantes de Comala y aun de Juan Preciado como diferentes sectores del archivo Páramo, de fragmentos de los que el señor se niega a ocuparse. Vicarios de la memoria. Sólo el centro de su deseo irresuelto es suyo. O, de otro modo, a Pedro Páramo como lo que impide la ley y la historia hegemónicas y permite la renarración colectiva topológica de todos los muertos de Comala.

Finalmente quiero retomar el gesto fundamental de Pedro Páramo que consiste en quedarse, en reafirmar la lógica del lugar contra la del espacio, el mapa contra la topología. En resistir todo tipo de exterioridad. Este gesto, el quedarse en casa, es precisamente lo opuesto a lo que hacen los héroes de la novela de la Revolución. En la primera página de *Los de abajo*, nos encontramos con este pasaje:

El cuartito se alumbraba por una mecha de sebo. En un rincón descansaban un yugo, un arado, un otate y otros aperos de labranza. Del techo pendían cuerdas sosteniendo un viejo molde de adobes, que servía de cama, y sobre mantas y desteñidas hilachas dormía un niño.

Demetrio ciñó la cartuchera a su cintura y levantó el fusil. (Azuela, 53)

No es el único ejemplo. También puede leerse en un fragmento clave de *Se llevaron el cañón para Bachimba* lo siguiente:

El desastre de mi casa no me afectó. Había perdido el interés en todo ello. la nueva vida me apasionaba, mientras la antigua --si vida había sido-- la consideraba como mi lastre. Por fin, iba a estar fuera de aquella casa, para sentirme igual a los otros y que no hubiera motivo para que ellos me miraran como a un extraño. Iba a partir a la guerra únicamente por mi gusto, como sin

excepción lo hacían todos los demás. Y queriendo ser como ellos, siendo quizá como ellos, ya para salir corté yo también un cuadrado de peluche carmesí [de las cortinas] para mantilla de mi caballo y derribé a puntapiés una columna sobre la que había pasado muchos años, con un libro abierto en una mano y con un espadón de bronce en la otra, una figura de mujer que simbolizaba a la ley; estallaron los mármoles al chocar contra el suelo y salí pisoteándolos, satisfecho de mí mismo. (Muñoz 792)

El muchacho y el niño salen de sus casas para cambiar los mapas del mundo, para ser parte de la labor de imaginación social y política, para ser agentes topológicos; Pedro Páramo se queda. Hasta el día que se le muere Susana San Juan. Al quedarse pierde su centro y empieza a derrumbarse. Cuando se le cumple la segunda muerte y no le queda sino sentarse en su equipal y esperar a que se acabe de desmoronar su vida. Para cuando esta caída culmina, la novela que lleva su nombre, gracias a la incesante actividad verbal de los habitantes de Comala, ya ha fundado una nueva narrativa mexicana, una que, contra el inmovilismo del hombre fuerte, se hace en los flujos de los débiles y constantemente se renarra. *Pedro Páramo* no es sólo Pedro Páramo, por ella cabalgan Demetrio y Álvaro, por ella resuenan las voces de los otros muchos, de Susana San Juan y de Juan Preciado, y, también, de Villoro, Monsiváis, Pacheco, Poniatowska, Agustín y Fuentes, que me han ayudado a comprenderla mejor, a releerla.

Notes

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

¹ Jens Andermann en su importante libro, *Mapas de poder* deriva el término “tropografía” del término topografía, pero la semejanza con mi pensamiento es sólo aparente. En su caso se trata de ilustrar los procesos de la construcción de un paisaje de la nacionalidad argentina, pero no comparte la genealogía de lo topológico como interioridad que incluye a quien describe.

NOTAS AL CAPÍTULO 1

² En dos casos se han coleccionado posteriormente en libros, sin que ello implicara un ahondamiento de sus reflexiones: ver Masoliver Ródenas y Rodríguez Lozano.

³ Arriba he dicho que la novela no narra la fundación de San Lorenzo, así podría parecer contradictorio hablar ahora de una constitución. Hay una diferencia: esta constitución es el gesto textual, realizado desde un afuera, por el cual se implica un adentro completo, *in medias res*, al que se penetrará acto seguido. Esto es, se renuncia a un *arché* temporal y se sustituye con un *afuera* espacial que aunque sucede en un pasado anterior a la acción central de la novela, no es el tiempo edénico de un origen.

⁴ Por supuesto esto se puede leer mediante la lógica de lo que Deleuze llama precursor obscuro (*précurseur sombre*) en *Différence et répétition*.

⁵ En la sección de *Homo Sacer* que señalé en la nota 1, se define soberano como la persona capaz de actuar en una situación de excepción, esto es, cuando la ley

se vuelve inefectual y quien la garantiza debe actuar, ya no sólo como ausencia, sino como presencia.

⁶ En este sentido es importante señalar que la siguiente novela de Juan Villoro, *Materia dispuesta*, aunque sigue la vocación de narrar los barrios más apartados de la ciudad --en este caso se trata de la infancia vivida en el extremo sur, en uno de los fraccionamientos de clase media de Xochimilco-- se ubica en una temporalidad anterior a 1985, de hecho *Materia dispuesta* termina precisamente en el terremoto, cuando el personaje principal, a semejanza de Fernando Balmes, ha escapado de su barrio reclusivo, para vivir la experiencia concéntrica derivada del trabajo con las ruinas del sismo.

Sobre 1985 y su importancia ver capítulo siguiente.

⁷ La infraestructura de la ciudad sufría un deterioro grave. Por ejemplo, las obras del metro se habían detenido. En la economía el crecimiento era casi nulo debido a una política restrictiva que tenía como fin controlar la inflación e impulsar el crecimiento de las reservas de divisas fuertes. En cuanto a las cifras del periodo se puede consultar mi artículo “Unsilencing the House” en *Diálogos Latinoamericanos* #9, 2004, Aarhus (Dinamarca), 15-45.

⁸ Un ciclo que se completa con la reprivatización y posteriormente el rescate bancario con fondos del erario público con fines a una venta de la banca a capitales internacionales a finales de la década de los noventa.

⁹ Un caso interesante de la exportación del terror a los barrios más exteriores de la ciudad es la de la banda de los Panchitos.

¹⁰ No es este el lugar para reproducir la historia de las elecciones de 1988, pero basta recordar que tras que “se cae el sistema” y otras irregularidades en la jornada electoral, los paquetes con los votos acaban quemándose para que no haya una rectificación posible posterior. Esto lleva a Carlos Salinas de Gortari al poder y, a su vez, a la firma del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos y Canadá.

¹¹ He explorado este sistema de ecos entre secciones, si bien utilizando una terminología diferente en mi artículo “Carlos Monsiváis historiador” que aparecerá en Ignacio Sánchez y Mabel Moraña (eds.) *Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Era. Lo central es que no se trata de un caso único sino de una herramienta común a diversos textos del mismo autor.

¹² He numerado las entradas de diario que componen la breve novela “El principio del placer” para facilitar la localización de las citas, que se referirán, salvo indicación en contrario, a la edición más reciente, la que se reimprime desde 1997.

NOTAS AL CAPÍTULO 4

¹³ El siguiente presidente, Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), así como buena parte de su equipo, eran notablemente jóvenes, e hicieron de la inclusión una de las claves de su política, convenciendo intelectuales claves --Carlos Fuentes es quizá el ejemplo más notable-- de la buena fe de sus intenciones.

¹⁴ Aunque se podrían argumentar diferencias definitivas entre Alemania y México, que exigen guardar cierta distancia, lo que Elias intenta comprender es la acción terrorista, una etapa a la que no se generalizó en México sino en la década de los 70, cuando una facción de los estudiantes del 68 se unieron a movimientos

guerrilleros. Así y todo, la reciente novela de José María Pérez Gay, *Tu nombre en el silencio* (México, Cal y Arena: 2000) donde narra de manera semiatobiográfica su experiencia como estudiante de posgrado en Alemania precisamente durante la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta parece garantizar la posibilidad de “traducir” a Elias. Para un reexamen del 68 mexicano desde un afuera alemán y francés, y mediante la perspectiva del fin de la Guerra Fría, ver mi “Pérez Gay y Volpi: ficciones inaugurales” RLMC 21.

¹⁵ En este sentido se podría considerar a Elena Poniatowska una practicante *avant la lettre* de lo que Dipesh Chackabarty llama historia2 en su libro fundamental *Provincializing Europe* (Princeton: Princeton UP, 2002)

¹⁶ Este análisis puede leerse también en los términos de lo que Deleuze y Guattari llamaron “ambulación” y que incluye a las prácticas espaciales “nómadas” y “sedentarias” (509-10, 514-15).

¹⁷ No carece de interés anotar que sólo se publicó una reseña de este tiraje original. Por lo menos a mí, casi me resulta natural que fuera de José Emilio Pacheco.

¹⁸ Ver infra el capítulo referente a Carlos Fuentes para un desarrollo amplio del término testigo como lo entiendo.

¹⁹ La información aparece, desde luego, en los diarios del 21. Usé Excélsior, A1, A6, A10, A14, A16. Como agregado irónico, debe agregarse que los premios nacionales de letras y ciencia se anuncian precisamente el día de la Revolución. El premio de letras de 1968 le correspondió a José Gorostiza, cuyo poema *Muerte sin fin* es una de las desestabilizaciones del “yo” más radicales de todo el siglo XX.

²⁰ Uso aquí el plural para subrayar una nueva naturaleza de la práctica, no como adjetivo denotando un rasgo de otro sustantivo, sino como un sustantivo en sí mismo, radiando su propia independencia e importancia, capaz de desestabilizar a las demás palabras que compiten por la hegemonía del imaginario, como por ejemplo la política o la economía.

²¹ En su *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. (New York: P. Lang, 1992) Elzbieta Sklodowska combina la noción de intertexto, de acuerdo al desarrollo de Julia Kristeva, como una herramienta para comprender cómo el testimonio se lee constantemente contra otros textos, a los que modifica y parodia.

²² Sobre *Hasta no verte Jesús mío* ver Jørgensen pp. 28-66, Sommer pp.138-159, y Jean Franco. *Plotting Women* (New York: Columbia UP, 1989) pp. 175-227.

NOTAS AL CAPÍTULO 5

²³ La polémica sobre el testimonio y su valor literario ha sido larga y, en ciertos momentos, fructífera, aunque me parece que en este momento ha muerto. Para un buen balance breve sobre lo argumentado a lo largo de varios años, vale la pena consultar el artículo de Silvia Nagy-Zekmi, “Testimonio o ficción”, que si bien no cuenta con el aparato crítico más afín a mi pensamiento, tiene la ventaja de poder releer los textos principales de la polémica con la distancia que dan los años.

²⁴ La serie podría incluir a los jóvenes implicados en la política universitaria o a otros amigos del protagonista, como Pascual. Sin embargo, éstos son secundarios y fácilmente se puede encontrar sus lugares en el vector trazado anteriormente.

²⁵ No es éste el lugar para desarrollar todas las contribuciones de este texto fundamental, me ocupo en este momento de su segundo capítulo donde Butler discute tanto la lectura de Hegel como la de Lacan, pasando brevemente por Levi-Strauss.

NOTAS AL CAPÍTULO 7

²⁶ Tanya Huntington ha observado agudamente que se trata de los hombres, mientras que las mujeres en Comala saben que están muertas.

²⁷ Según el DRAE desmorecer es “padecer con violencia una pasión o afecto” o bien “Dicho de la respiración: Perturbarse por el llanto o la risa excesivos.”

Bibliography

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*. Daniel Heller-Roazen(trad.). Stanford: Stanford U.

1998

---. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Antonio Gimeno Cuspinera

(trad.). Valencia: Pre-Textos, 2000

---. *Estancias*. Tomás Segovia (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2001

---. *Estado de excepción*. Antonio Gimeno Cuspinera (trad.). Valencia: Pre-Textos,

2004

Aguilar Mora, Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna: Cultura y guerra durante la*

revolución mexicana. México: ERA, 1990

Andermann, Jens. *Mapas de poder*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000

Ariès, Philippe y Georges Duby (dirs.). *Histoire de la vie privée: 5. De la Première*

Guerre mondiale à nos jours. Paris: Seuil, 1999

Azuela, Mariano. *Los de abajo* en Castro Leal, Antonio (Ant. y prol.) *La novela de la*

Revolución mexicana. t1. México: Aguilar, 1991

Bellinghausen Hermann (coord.). *Pensar el 68*. Luis Franco Ramos (ed.). México:

Cal y Arena, 1988

--. "Los muchachos de entonces: Entrevista con Elena Poniatowska" Bellinghausen

- Hermann (coord.). *Pensar el 68*. Luis Franco Ramos (ed.). México: Cal y Arena, 1988, pp. 247-251
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Harvard UP-Belknap, 2002
- Bhaba, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994
- Bong Seo, Yoon. “*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: un encuentro de voces” en *Espéculo* 19, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/paramo.html>
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001
- Bradú, Fabiene. *Ecos de Páramo*. México: Ediciones Sin Nombre, 2003
- Bruce Novoa, Juan. “*La Onda* As Parody and Satire” in Carter, June C.D. y Donald L. Schmidt (eds.). *José Agustín: Onda and Beyond*. Columbia, Missouri: U. of Missouri P., 1986. pp 37-55
- Butler, Judith. *Antigone's Claim*. New York: Columbia, 2000
- Campbell, Federico (sel. y prol.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era-UNAM, 2003
- Carter, June C.D. y Donald L. Schmidt (eds.). *José Agustín: Onda and Beyond*. Columbia, Missouri: U. of Missouri P., 1986
- Castro Leal, Antonio (Ant. y prol.) *La novela de la Revolución mexicana*. t1. México: Aguilar, 1991
- . (Ant. y prol.) *La novela de la Revolución mexicana*. t2. México: Aguilar, 1991

- Chakrabarti, Dipesh. *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Cypess, Sandra M. “Cruzando fronteras entre realidad y fantasía, entre historia y literatura con José Emilio Pacheco como guía de viaje”. *La Torre* Tecera época IX, 33 (juli.-sept. 2004) pp. 305-315
- De Certeau, Michel. *Capture of Speech and other Political Writings*. Luce Giard (ed. e int.), Tom Conley (trad. y epi.). Minneapolis: U. of Minnesota P., 1998
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Paco Vidarte (trad.). Madrid: Trotta, 1997
- de la Colina, José. “Susana San Juan. El mito femenino en *Pedro Páramo*” en Campbell, Federico (sel. y prol.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era-UNAM, 2003, pp 55-60
- De Man, Paul. *Blindness and Insight*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1983
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis*. Tucson: U. of Arizona P., 2001
- Elias, Norbert. *The Germans*. Michael Schröter (ed.), Eric Dunning and Stephen Mennell (trads.). New York : Columbia UP, 1996
- Faris Wendy B. “El regreso del pasado: el quiasmo en los textos de Carlos Fuentes”. en Georgina García-Gutiérrez (Comp.). *Carlos Fuentes desde la crítica*. México: Taurus-UNAM, 2001
- Frazier, Lessie Jo y Deborah Cohen. “Mexico ’68: Defining the Space of the

Movement, Heroic Masculinity in the Prison, and 'Women' in the Streets"HAHR 83:4 (November 2003) pp. 617-660

Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971

---. *La muerte de Artemio Cruz* en *Obras completas*. T. 1. México: Aguilar, 1980

García Canclini, Néstor. *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba, 2005

García-Gutiérrez, Georgina (Comp.). *Carlos Fuentes desde la crítica*. México: Taurus-UNAM, 2001

Glantz, Margo "Juan Rulfo: la forma de la muerte" en Campbell, Federico (sel. y prol.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era-UNAM, 2003, pp.370-378

Giacoman, Helmy F.. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1971

Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente* en Castro Leal, Antonio (Ant. y Prol.) *La novela de la Revolución mexicana*. t1. México: Aguilar, 1991

Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Manuel Jiménez Redondo (trad.). Madrid: Taurus, 1989.

Hind, Emily "Three Short Stories, Two Films, and One Crazy Commitment: José Emilio Pacheco". *La Torre* Tercera época IX, 33 (jul.-sep. 2004) pp. 381-389

Hiriart, Hugo. "La revuelta antiautoritaria" en Bellinghausen Hermann (coord.).

- Pensar el 68*. Luis Franco Ramos (ed.). México: Cal y Arena, 1988, pp. 17-21
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989
- Jara, René. “El mito y la nueva novela hispanoamericana: a propósito de *La muerte de Artemio Cruz*” en Helmy F. Giacomán. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1971.
- Jørgensen, Beth E.. *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: U. of Texas P., 1994
- José Agustín. *De perfil*. México: Booklet, 2003 [1966]
- . “Forty Archetypes Draw Their Swords” en Carter, June C.D. y Donald L. Schmidt (eds.). *José Agustín: Onda and Beyond*. Columbia, Missouri: U. of Missouri P., 1986. pp 24-36
- Kirk, John. “The Development of an Ondero” en Carter, June C.D. y Donald L. Schmidt (eds.). *José Agustín: Onda and Beyond*. Columbia, Missouri: U. of Missouri P., 1986. pp 9-23
- Lacan, Jaques. *El seminario de Jaques Lacan: Libro 8: la transferencia*. Eric Berenguer (trad.). Buenos Aires: Paidós, 2003
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: FCE, 2005
- Lévinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Paris: Le livre de poche, 1972
- Loveluck, Juan. “Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz*” en Helmy F.

- Giacoman. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1971
- Lukács Georg. *La novela histórica*. Jasmin Reuter (trad.). México: Era, 1971
- Martinetto, Vittoria. “Principio del placer vs. principio de la realidad: la novela de formación según José Emilio Pacheco”. *La Torre* Tercera época IX, 33 (jul.-sep. 2004) pp. 317-332
- Masoliver Ródenas, José Antonio. *Las libertades enlazadas: Ensayo de literatura mexicana: de Octavio Paz a Juan Villoro*. México: Ediciones Sin Nombre, 2000
- Menassé, Adriana. “Comala o la ley ausente” en Campbell, Federico (sel. y prol.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era-UNAM, pp. 393-397
- Mondragón, Cristina. “El principio del placer y el pasado que no pasa”. *La Torre* Tercera época IX, 33 (jul.-sep. 2004) pp. 317-332
- Monsiváis, Carlos. *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era, 1987
- . “Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente” en Campbell, Federico (sel. y prol.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era-UNAM, 2003 pp 187-202
- Muñoz, Rafael F.. *Se llevaron el cañón para Bachimba* en Castro Leal, Antonio (Ant.

- Prol.) *La novela de la Revolución mexicana*. t2. México: Aguilar, 1991
- Nagy-Zekmi, Silvia. "Testimonio o ficción: Actitudes académicas" *Ciberletras* 5
www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/nagy
- Osorio, Nelson. "Un aspecto de la estructura de *La muerte de Artemio Cruz*" en
Helmy F. Giacomán. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas,
1971
- Pacheco, José Emilio. *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz, 1972
- . *El principio del placer*. 2ª edición. México: Era, 1997
- . *Tarde o temprano*. México, FCE, 2000
- Poniatowska, Elena. *La noche de Taltelolco. Testimonios de historia oral*. México,
Era: 2001 [1971; 1998]
- Presidencia de la República. *The Mexico City Earthquake: September 19, 1985*.
México: Presidencia de la República, c. 1985.
- Reckley Vallejos, Alicia Ruth. "La colectividad: Molina, Poniatowska y Puga"
RLMC 6 (sep-dic 1997) pp. 51-54
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*.
México: Abraxas, 1998
- Rodríguez Monegal Emir. "Relectura de *Pedro Páramo*" en Campbell, Federico (sel.
y prol.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era-
UNAM, 2003 pp.121-135

- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo en Obras*. México: FCE, 1987
- Sánchez Prado, Ignacio. "Pacheco o los pliegues de la historia. *La Torre Tecera*
 época IX, 33 (jul.-sep. 2004) pp. 391-399
- Sherman, Michael W. en Michael C. Meyer y William H. Beezley (eds) *The Oxford
 History of Mexico*. Oxford: Oxford UP, 2000
- Sommer, Doris. *Proceed with Caution*. Cambridge MA: Harvard UP, 1999
- Unnold, Yvonne. "El testimonio y *La noche de Tlatelolco*" RLMC 13 (jul.-dec 2000),
 pp.26-31
- Vaughan, Mary Kay. *Cultural Politics in Revolution: Teachers, Peasants and Schools
 in Mexico 1930-1940*. Tucson: U. of Arizona P., 1997
- Villoro, Juan. *El disparo de Argón*. Madrid: Alfaguara, 1994
- . "Lección de Arena. *Pedro Páramo*" en Campbell, Federico (sel. y prol.). *La
 ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era-UNAM, 2003,
 pp 409-420
- Von Son Carlos. *Deconstructing Myths: Parody and Irony in Mexican Literature*.
 New Orleans: U.P. of the South, 2002
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Alicia Bixio (trad.) Beatriz Sarlo (prol.).
 Buenos Aires: Paidós, 2001
- Žižek, Slavoj. *The sublime object of ideology*. New York: Verso, 1989
- . *Looking Awry*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998

--. *Parallax View*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006